AEspA, 76, 2003, págs. 77 a 96

LA ICONOGRAFÍA DIVINA EN CELTIBERIA: UNA REVISIÓN CRÍTICA

POR

SILVIA ALFAYÉ VILLA *
Universidad de Zaragoza

PALABRAS CLAVE: *Celtiberia*, iconografía, religión indígena, dioses.
KEY WORDS: *Celtiberia*, iconography, indigenous religion, gods.

RESUMEN

En este artículo se lleva a cabo una revisión de las supuestas imágenes de dioses indígenas documentadas en *Celtiberia*, para concluir que sólo algunas de ellas pueden ser consideradas como representaciones de divinidades, y que su aparición parece estar vinculada a la presencia de Roma en esa zona dado que su cronología abarca los siglos I a.C.-I d.C.

SUMMARY

In this paper the author revises the supposed indigenous gods' images documented in *Celtiberia*, to conclude that only some of them can be considered as such a divine representations, and that these images seem to be connected with the Roman presence in the Celtiberian area since they are dated from the 1st. century B.C. to the 1 st. century A.C.

A diferencia de lo que sucede en otras zonas de la Céltica, no son muchas las imágenes de dioses indígenas documentadas en el área celtibérica. Como F. Marco ha señalado, «una característica común de la religión de la Celtiberia y de la Hispania indoeuropea es la casi total ausencia de representaciones de divinidades» [1], aniconismo que hay que relacionar con una particular percepción de lo divino común a todas las poblaciones célticas. Así nos lo han transmitido las fuentes literarias, como Diodoro, 22.9.4., quien relata la hilaridad de jefe celta Brenno y sus compañeros ante las estatuas de los dioses durante el saqueo de Delfos en el 280 a.C., o Tácito, *Germania*, 9.3, cuando afirma que «encerrar a los dioses entre paredes y representarlos con apariencia humana no lo consideran propio de la majestad de los seres celestes» [2]. Con este artículo se pretende ofrecer un estado de la cuestión sobre las representaciones de los dioses en el ámbito celtibérico.

LAS SUPUESTAS IMÁGENES DE CERNUNNOS

La Comisión Ejecutiva responsable de las excavaciones de Numancia describía en 1912 la imagen pintada sobre una cerámica numantina como «una figura estilizada, con aspecto de ídolo, de frente, con vestidura blanca, los brazos levantados y corona con astas de venado» [3]. Teniendo en cuenta esta descripción, y sobre la base de los paralelismos formales existentes entre la imagen numantina y un grabado de Valcamónica (Italia) [4], J.M. Blázquez interpretó

* Becaria de F.P.U. del Ministerio de Educación y Cultura. Mi agradecimiento a los doctores F. Marco, R. Olmos y F. Pina por sus valiosos comentarios y críticas. Agradezco también al personal del Museo Numantino, y especialmente a su director, Dr. Elías Terés, la amabilidad y las facilidades concedidas para realizar el estudio y las fotografías de los materiales conservadas en dicho museo.

[1] Marco, F., «La religión de los celtíberos», *I Symposio sobre los celtíberos*, Zaragoza 1987, p. 59. Vid. asimismo, Blázquez, J.M., *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*, Madrid 1975, p. 20; Idem, *Primitivas religiones ibéricas. II. Religiones prerromanas*, Madrid 1983, p. 260; Salinas, M., «La religión de los celtíberos (I)», *Studia Historica*, II-III, 1, 1984-1985, p. 84; Sopeña, G., *Dioses, ética y ritos. Aproximaciones para una comprensión de la religiosidad entre los pueblos celtibéricos*, Madrid 1987, p. 37; Lorrio, A., *Los Celtíberos*, Zaragoza 1997, p. 330; Marco, F., «Hispano-Celtic Gods. Methodological problems and geography of the cult», *Etudes Luxembourgoises d'Histoire et de Science des Religions*, 1, 2002, pp. 132-133; Idem, «*Signa deorum*: comparación y contexto histórico en Hispania y Galia», *Actas del Congreso «Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes». Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma. 16-17 Noviembre 2001*, Roma, *e. p.*

Se ha tratado de explicar la ausencia de imágenes divinas planteando que estuvieran realizadas en madera, material de difícil conservación, lo que resulta excesivamente simplista. En este sentido, Salinas, «La religión de los celtíberos», 1984-1985, p. 84, señala la posible existencia en *Celtiberia* de *simulacra* de los dioses de pequeño tamaño, que habrían sido realizadas en materiales peredeceros.

[2] Vid. también Luc., *Fars.*, 3. 412-417; y Rankin, D., *Celts and the Classical World*, London 1996, pp. 259-261.

[3] VV.AA., *Memoria de las excavaciones de Numancia redactada por la Comisión Ejecutiva*, 1912, p. 33, lám. LI A. Se trata de la pieza inventariada con el número 1989 en el Museo Numantino (Soria).

[4] Vid. Pray Bober, P., «*Cernunnos:* Origin and Transformation of a Celtic Divinity», *American Journal of Archaeology*, 55, 1951, pp. 15-18; De Vries, J., *La religion des Celtes*, Paris 1984, p. 113, Priuli, I., *Incisioni rupestri della Val Camonica*, Torino 1985, pp. 78-79, figs. 134 y 137; Green,

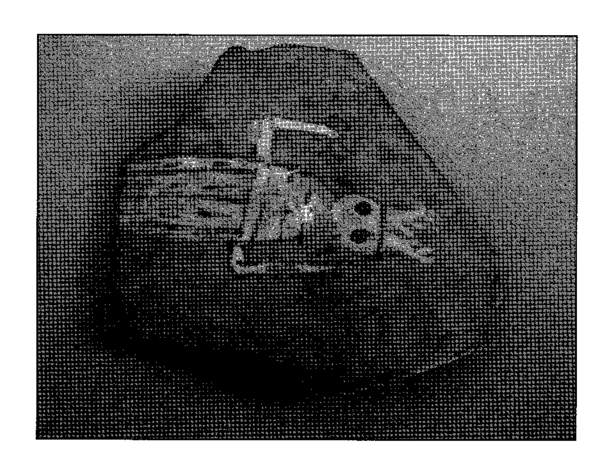


Fig. 1. Supuesta representación de *Cernunnos* sobre un fragmento cerámico procedente de Numancia (foto S. Alfayé).

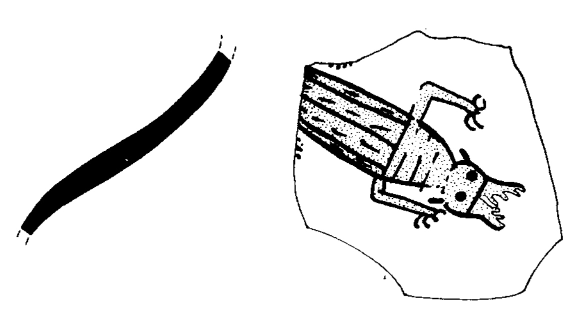


Fig. 2. Dibujo de la cerámica anterior, orientado de acuerdo con las líneas de torno (sg. Romero Carnicero, 1976). Se ha representado un animal en perspectiva cenital, del que se observan las garras de las patas traseras en el extremo superior izquierdo de la pieza.

esa figura como una representación de *Cernunnos* en la que el dios aparece de pie, con cuernas de ciervo, los brazos en alto como si se tratara de un orante y una túnica talar [5]. Esta identificación, que ha sido aceptada mayoritariamente por la historiografía [6], no es compartida por F. Romero Carnicero quien, siguiendo a A. Fernández Avilés [7], ha propuesto una nueva lectura iconográfica sobre la base de una reorientación del fragmento cerámico acorde con la dirección de las líneas de torno, lo que modifica sensiblemente la posición de la figura [8] (figs. 1 y 2). Para Romero, la imagen pintada sería la de una fiera representada en perspectiva cenital, en la que el animal se ha dibujado visto desde arriba, con las patas extendidas a cada lado enseñando sus garras, y con una cabeza redondeada con orejas puntiagudas y dirigidas hacia atrás, dos ojos y hocico mostrando las fauces. Esta interpretación vendría corroborada por el hecho de que en la línea de rotura del fragmento se aprecian las garras pertenecientes a las extremidades traseras de la fiera [9] (fig. 2). Existen numerosos ejemplos en la iconografía peninsular y en la propia cerámica numantina de representaciones de animales en perspectiva cenital [10], algunas de las cuales incluso presentan rasgos similares a la figura que nos ocupa [11] (fig. 3). Dada la orientación

M., *Symbol and Image in Celtic Religious Art*, London-New York 1989, pp. 87-89; Bodson, C., *L'image des dieux celtes. Etude de trois thèmes animaliers*, Liège 1990, p. 108.

[5] Blázquez, J.M., «Réplica desconocida al «Cernunnos» de Val Camonica: el «Cernunnos» de Numancia», *Revue d'Etudes Ligures*, 23, 1957, pp. 294-298 (= «Réplica desconocida al Cernunnos de Val Camonica: el Cernunnos de Numancia», en Idem, *Imagen y mito*, 1977, pp. 361-364); *Diccionario*, 1975, p. 55; *Religiones prerromanas*, 1983, pp. 262, 306 y 441, fig. 154; «Cernunnos», *LIMC*, IV.1, 1988, pp. 839-844. Quizá Bosch Gimpera, P., *El poblamiento y la formación de los pueblos de España*, Barcelona 1995 (1944), p. 161, y Schulten, A., *Hispania*, 1920, p. 66, se refieran a esta figura cuando aluden a la existencia de una imagen de una deidad céltica sobre una cerámica procedente de Numancia; para una crítica en este sentido, vid. Romero Carnicero, F., «Nuevas aportaciones al estudio de la cerámica numantina», *Celtiberia*, 45, 1973, pp. 38-39, n. 4.

[6] Wattenberg, F., *Las cerámicas indígenas de Numancia*, Madrid 1963, nº 1249, lám. XI, p. 218, para quien se trata de «la representación de un cárabo o de una figura humana, acaso *Cernunnos*, divinidad gálica»; Ross, A., *Pagan Celtic Britain. Studies in Iconography and Tradition*, London-New York 1967, p. 132, fig. 93; Salinas, «La religión de los celtíberos.», 1984-1985, pp. 84 y 99; Marco, «La religión de los celtíberos», 1987, pp. 66-67; Sopeña, *Dioses*, 1987, p. 49, lam. XI.C, quien en *Ética y ritual*, Zaragoza 1995, p. 119, n. 161, ya se suma a quienes interpretan esta figura como una fiera; Arlegui, M., «La Edad del Hierro», en Argente, J.L., (coord.), *Guía del Museo Numantino*, Soria 1990, p. 55; Bodson, *L'image des dieux celtes*, 1990, p. 97.

[7] Fernández Avilés, A., «Rostros humanos, de frente, en la cerámica ibérica», *Ampurias*, 4, 1944, p. 173, n. 1: «La figura considerada como estilización humana en la Memoria de la Comisión Ejecutiva, es en realidad la de un animal en perspectiva rebatida, a modo de rana».

[8] Romero Carnicero, «Nuevas aportaciones...», 1973, pp. 37-50; *Las cerámicas polícromas de Numancia*, Soria 1976, p. 24, nº 26, fig. 8, y pp. 155-158 y 161; «Notas de cronología cerámica numantina», *BSAA*, 42, 1976, pp. 383-385, fig. 9.

[9] Vid. Romero, «Nuevas aportaciones...», 1973, pp. 41-42, lám. II.

[10] Vid. Romero, *Cerámicas polícromas*, 1976, pp. 158-160; Romero, F., y Sanz, C., «Representaciones zoomorfas prerromanas en perspectiva cenital: iconografía, cronología y dispersión geográfica», *Actas del 2º Symposium de Arqueología Soriana*, vol. I, Soria 1989, pp. 453-472; Blanco, J.F., «Zoomorfos celtibéricos en perspectiva cenital. A propósito de los hallazgos de Cauca y el castro «Cuesta del Mercado» (Coca, Segovia)», *Complutum*, 8, 1997, pp. 183-203; Sanz, C., *Los Vacceos: cultura y ritos funerarios de un pueblo prerromano del valle medio del Duero,* Valaldolid 1997, pp. 86-87 y 439-445.

[11] Blázquez, *Diccionario*, 1975, p. 55, señala en contra de la lectura de Romero que «los brazos y las manos son humanos y los cuernos no parecen las fauces de un animal»; e Idem, *Religiones prerromanas*, 1983, p. 262, insiste en que «la manera de doblar los brazos en ángulo recto es impropia de animales, al igual que la cara con los cuernos de ciervo. Cuando se representan animales en la cerámica de Numancia, los detalles de la cabeza y rostro son diferentes.» Sin embargo, sí se documentan en los vasos numantinos parale-

originaria de la figura y la existencia de abundantes paralelos, considero, como ya sugirieran otros [12], que habría que desestimar definitivamente su interpretación como una imagen del dios *Cernunnos,* ya que se trata de una fiera, quizá un lobo [13], representada en perspectiva cenital.

A. Jimeno [14] ha sugerido que otra figura masculina representada también sobre cerámica numantina pudiera ser *Cernunnos* (fig. 4). Se trata de un individuo con puñal al cinto y un tocado con tres cuernas de ciervo muy similar al que portan los jinetes de la diadema de Mones [15] (fig. 5), que ha sido dibujado en una postura de interpretación controvertida: para F. Wattenberg [16] la figura está «en actitud de atacar», posición que se adecuaría a la imagen de un guerrero, mientras que para M. Arlegui [17] se encuentra en «actitud de salto», lo que en su opinión podría estar relacionado con la práctica de danzas de carácter mágico-religioso, con las que también vincula ese tocado tan peculiar. Jimeno considera que la figura ha sido representada sentada y con las piernas

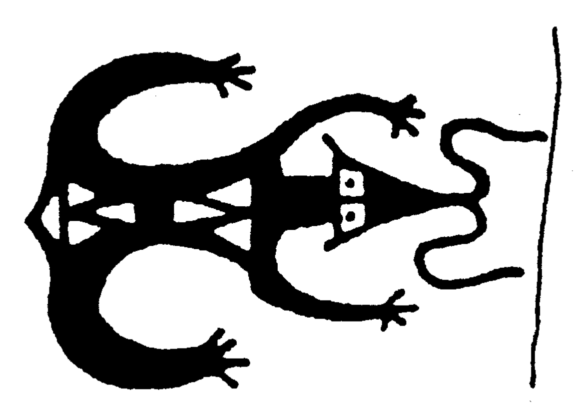


Fig. 3. Representación de animal en perspectiva cenital sobre una cerámica celtibérica hallada en Segovia (sg. Romero y Sanz, 1989).



Fig. 4. Figura pintada sobre cerámica numantina, interpretada como una imagen de Cernunnos (dibujo sg. Wattenberg, 1963).

los para esa forma de dibujar las fauces (que no cuernos) vistas desde arriba y con los dientes marcados, vid. Wattenberg, *Cerámicas indígenas*, 1963, nº 1196, lám. III, pp. 209-210 y 214; nº 1261, lám. XII, p. 218; nº 1297, lám. XVII, p. 220; y Romero, «Nuevas aportaciones...», 1973, pp. 45-46; e Idem, *Cerámicas polícromas*, 1976, pp. 160-162. En cuanto al modo en que se han señalado las garras en la figura numantina, es muy similar al empleado en la representación de los animales en perspectiva cenital que decoran el puñal de la tumba 32 de Padilla de Duero; vid. Sanz, *Los Vacceos...*, 1997, pp. 86-87 y 441-444, quien señala otros paralelos para este detalle. Aunque quizá sea el animal pintado en una cerámica celtibérica hallada en Segovia, vid. Romero y Sanz, «Representaciones zoomorfas», 1989, p. 456, fig. 1, nº 6, la figura cenital más similar a la de Numancia, ya que se ha representado también una fiera en perspectiva cenital con los ojos y las orejas en idéntica disposición, y las patas extendidas mostrando las cuatro garras. Curiosamente, esta figura de Segovia también fue interpretada como un antropomorfo por Ortega, L., y González, C., «Segovia celtíbera», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 4, 1975, pp. 22-25, y como «el enmascarado cornudo» en relación directa con el supuesto Cernunnos numantino, por Lucas, M.R., «Santuarios y dioses en la Baja Época ibérica, en *La Baja Época de la cultura ibérica*, Madrid 1979, p. 269, n. 105; vid. fig. 2.

12 Romero y Sanz, «Representaciones zoomorfas», 1989, p. 467; y Sanz, *Los Vacceos...*, 1997, p. 442, quien afirma que «a estas alturas tal vez resulte ocioso señalar la necesidad de desechar definitivamente las interpretaciones antropomorfas dadas a esta iconografía en los fragmentos cerámicos de Segovia y Numancia, que sobre todo en este último caso, al identificarse con un *Cernunnos* han calado tanto en la historiografía científica.» Con idéntica firmeza se expresa Blanco, «Zoomorfos celtibéricos», 1997, p. 199, n. 3, para quien «ya no tiene sentido empeñarse en seguir viendo en ella una representación de *Cernunnos*. Nos parece extraño, por tanto, cómo aún en trabajos recientes se sigue insistiendo en esta representación a todas luces errónea.» Marco, «La religión indígena en la Hispania indoeuropea», en Blázquez, J.M., et alii, *Historia de las religiones de la Europa antigua*, Madrid 1994, p. 333, y Lorrio, *Los Celtíberos*, 1997, p. 330, se suman a la lectura iconográfica propuesta por Romero.

13 Vid. Sopeña, *Ética y ritual*, 1995, p. 119; y Blanco, «Zoomorfos celtibéricos», 1997, pp. 189-190 y 198.

14 Jimeno, A., «Religión y ritual funerario celtibéricos», *Revista de Soria*, 25, 1999, p. 8; Jimeno, A., *et alii, Numancia. Guía del yacimiento*, Soria 2002, pp. 64 y 78, fig. 89.

15 Vid. López Monteagudo, G., «La diadema de San Martín de Oscos», *Homenaje a García y Bellido*, 3, Madrid 1977, p. 104, fig. 5; Marco, F., «Heroización y tránsito acuático: sobre las diademas de Mones (Piloña, Asturias)», *Homenaje a J.M. Blázquez*, vol. II, Madrid 1994, pp. 319-348; Almagro, M., y Lorrio, A., «Representaciones humanas en el arte céltico de la Península Ibérica», *2º Symposium de Arqueología Soriana*, 1992, p. 432; y Arlegui, M., «Las cerámicas numantinas: Las cerámicas con decoración monócroma», *Arevacon*, 17, 1992, p. 12.

16 Wattenberg, *Cerámica indígena*, 1963, p. 218, nº 1252, lám. XI.

17 Arlegui, «Las cerámicas numantinas», 1992, p. 12, fig. d.

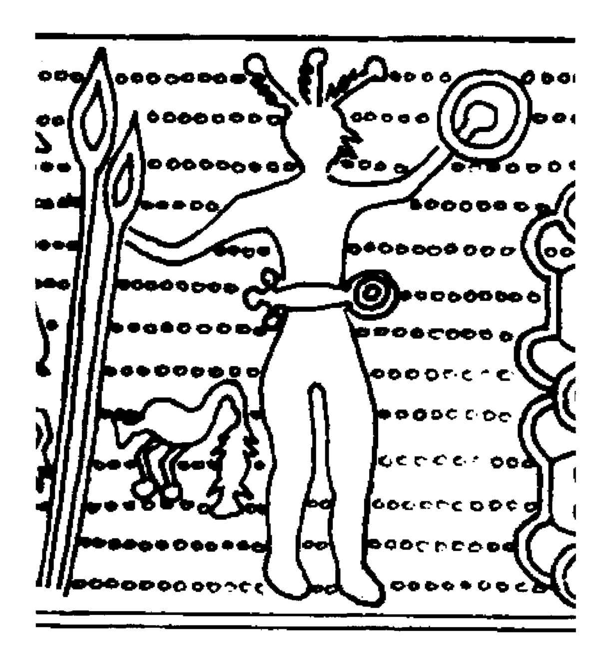


Fig. 5. Figura representada en la Diadema de Mones (sg. Blázquez, 1983).

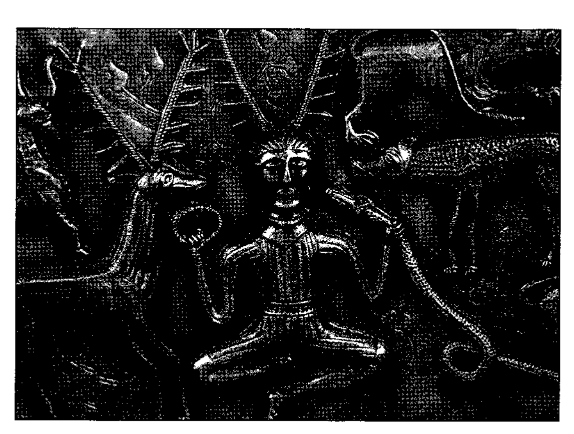


Fig. 6. Representación de *Cernunnos* en el caldero de Gundestrup (fot. de Eluére, 1999).

cruzadas, dada su comparación con la imagen de *Cernunnos* del caldero de Gundestrup donde el dios aparece en esta posición (fig. 6). Por tanto, los dos rasgos iconográficos sobre los que podría apoyarse la identificación de esta figura como *Cernunnos* serían su representación en la denominada «pose búdica», y el casco/tocado decorado con cuernas de ciervo. En cuanto a la posición de la figura —de aceptarse que ha sido dibujada sedente con las piernas cruzadas—, no se trata de un rasgo exclusivo de *Cernunnos* [18], sino de una postura característica de las poblaciones celtas, de las que sabemos que habitualmente se sentaban en el suelo con las piernas cruzadas [19]. La «pose búdica» no es una postura exclusiva de las imágenes divinas [20], y por ello no es determinante a la hora de caracterizar a la figura numantina como *Cernunnos*. Además, no se conocen representaciones de este dios en las que porte un arma al cinto [21], atributo que sí parece propio de un guerrero, entre cuya panoplia bien pudo estar un casco adornado con cuernos como el que lleva la figura. Por todo ello, considero que se trata de la representación de un guerrero —temática habitual en la cerámica numantina—, y no de una imagen de *Cernunnos*.

Ciertas decoraciones de la *terra sigillata* hispánica producida en el alfar de «El Endrinal», Bronchales (Teruel) [22], que estaría en activo desde el último cuarto del siglo I d.C. y a lo largo del siglo II, han sido relacionadas con un trasfondo religioso indígena. Se trata de «una figura masculina con una máscara de ciervo sobre la cabeza» [23], que porta un escudo circular y una lanza, y de dos escenas en la que esta misma figura aparece rodeada por cuatro perros que alzan hacia él sus patas [24] (fig. 7). P. Atrián atribuye un significado «indudablemente religioso» a la figura masculina y a las escenas de las que forma parte, interpretación en la que F. Marco [25] profundiza al plantear una posible relación entre estas imágenes y *Cernunnos* sobre la base de la similitud ico-

[18] Aunque es cierto que la mayoría de las imágenes de este dios lo representan en esa postura; vid. en Pray Bober, «*Cernunnos*», 1951, pp. 13-51, y Bodson, *L'image des dieux celtes,* 1990, las representaciones de Autun, Reims, Vendeuvres, Saintes, Bouray, Besançon, París, Cirencester y Gundestrup.

[19] Str., IV.4.3, y Diod., V.28.4, para los galos.

[20] Como señalan Duval, P.M., *Les dieux de la Gaule*, Paris 1976, p. 49, y De Vries, *La religion des Celtes*, 1983, pp. 172-174, los artistas celtas habrían representado a sus dioses de acuerdo con sus propias costumbres.

[21] La espada o el puñal no es un atributo de Cernunnos ya que en ninguna de sus representaciones porta armas, con la excepción del grabado de Valcamonica, donde el dios podría llevar un puñal en su mano izquierda; vid. Priuli, *Incisioni rupestri*, 1985, pp. 78-79.

[22] Atrián, P., «Estudio sobre un alfar de terra sigillata hispánica», *Teruel*, 19, 1958, pp. 87-172.

[23] Atrián, «Estudio», 1958, molde nº 57, fig. 59, p. 135, lám. IX. 8.

[24] Atrián, «Estudio», 1958, molde nº 53, fig. 55, p. 131, lám. X. 6. y XIX; y molde nº 64, fig. 66, pp. 139-140, lam. X.1. y XXII, con una decoración metopada en la que, junto a esta escena, se ha representado una cacería de ciervos seguidos por perros, entre los que se entremezclan motivos florales. Vid. también Mayet, F., *Les ceramiques sigillées hispaniques*, vol. II, Paris 1983-1984, lám. XI, fig. 68, y lám. XII-XIV, figs. 77-84; y Mezquíriz, M.A., *Terra sigillata hispánica*, vol. II, Valencia 1961, lám. 60.

[25] Marco, F., «Consideraciones sobre la religiosidad ibérica en el ámbito turolense», *Kalathos*, 3-4, 1983-1984, p. 88; Id., «La religión de los celtíberos», 1987, pp. 66-67; Sopeña, *Dioses*, 1987, p. 49.

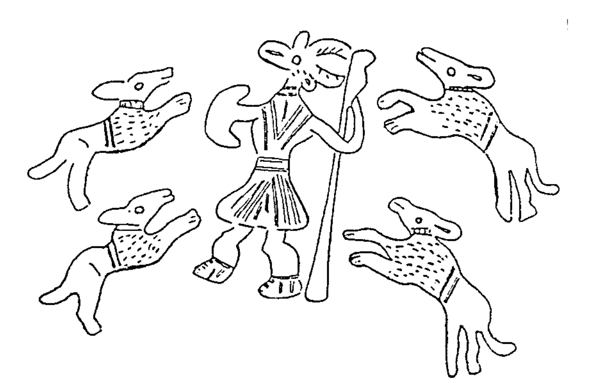


Fig. 7. Figura masculina con cabeza de ciervo representada sobre *terra sigillata* hispánica del taller de Bronchales (sg. Atrián, 1958).

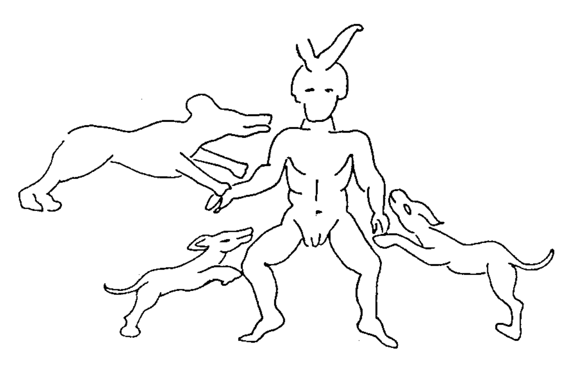




Fig. 8. Imágenes de Acteón atacado por sus perros, representadas sobre *terra sigillata* gálica (sg. Bémont, 1981).

nográfica entre la figura masculina y el dios reflejada en la cornamenta de ciervo, aunque posteriormente haya desestimado esta interpretación [26].

Con el propósito de ahondar en el significado de las escenas de Bronchales, me parece interesante comparar esta exégesis con las lecturas iconográficas ofrecidas para representaciones similares sobre *sigillata* gálica. En las piezas cerámicas procedentes de los alfares de La Graufesenque, Boucheporn y Mittelbronn [27], en los que se difunde el motivo a partir de época flavia, se documenta —con variantes— una escena en la que un hombre desnudo y con cornamenta de ciervo es atacado por varios perros [28] (fig. 8), imagen que recuerda en su temática a las de Bronchales. Bémont y Demarolle, entre otros [29], interpretan todas estas escenas sobre *sigillata* como representaciones del episodio mítico de la metamorfosis de Acteón en ciervo [30], y Webster ofrece la misma lectura de un relieve procedente de Chester (Inglaterra) que presenta idéntica escena [31]. Dada la similitud existente entre estas imágenes y las de Bronchales, considero que esta exégesis ha de hacerse extensiva a las piezas turolenses, en las que, como ya sugirieran F. Mayet y M.V. Romero Carnicero [32], se habría representado el momento en que Acteón, convertido ya en ciervo, es despedazado por sus perros.

[26] Marco, «La religión indígena...», 1994, p. 333: «(...) También en el taller de *terra sigillata* de Bronchales (Teruel) aparecen figuras humanas con cuernos de cérvido. Ahora bien, esas evidencias no parecen suficientes para defender la existencia en la Península Ibérica de un culto a *Cernunnos*.»

[27] Vid., respectivamente, Hermet, F., *La Graufesenque. I. Vases sigillés*, 1979, lám. 22, nº 192; lám. 24, nº 270; lám. 89, nº 2; Lutz, M., *L'sigillée de Boucheporn (Moselle)*, Paris 1977, p. 114, nº 7; y Lutz, M., *L'atelier de Saturninus et de Satto a Mittelbronn (Moselle)*, Paris 1970, p. 118, láms. 38-38bis.

Hay que señalar, también, el hallazgo en *Baetulo* (Badalona) de un vaso de paredes finas, datado a mediados del siglo I d.C., decorado con escenas del mito de Acteón y con textos de las *Metamorfosis* de Ovidio que aluden a este mito; vid. Mayer, M., «Ovidi a Badalona (*Baetulo*)», *Sylloge Epigraphica Barcinonensis*, IV, pp. 95-102.

[28] Bémont, C., «Quelques aspects de l'imagerie mythologique sur la céramique gallo-romaine décorée de reliefs», en Kahil, L., y Augé, C., (dirs.), *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques*, Paris 1981, pp. 37-40, fig. 6; Oswald, F., *Index of figure-types on terra sigillata*, Liverpool 1936-1937, p. 24, lám. VIII, figs. 122-125A.

[29] Bémont, «Quelques aspects...», 1981, p. 38; Demarolle, J.M., «Cerámique et religion en Gaule Romaine», *ANRW*, 18.I, 1986, p. 532. Hermet, *La Graufesenque*, 1979, vol. I, p. 27, interpreta así las escenas de La Graufesenque, al igual que hace Lutz, *L'atelier...*, 1970, p. 118, con las representadas sobre cerámicas de Boucheporn y Mittelbronn.

[30] Ov., *Met.*, III. 138-252; Paus., IX.2.3; Diod. IV.81. 3-4; Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, III.4.4.: «De Autónoe y Aristeo nació un hijo, Acteón, que fue criado por Quirón y adiestrado en la caza, y acabó comido por sus propios perros en el Citerón. Según Acusilao murió de esta manera pues Zeus se había enfurecido con él por haber pretendido a Sémele, pero de acuerdo con la opinión general murió por haber visto a Ártemis bañándose; dicen que la diosa inmediatamente lo transformó en ciervo y volvió rabiosos a sus cincuenta perros, que al desconocerlo lo devoraron.» (Traducción de M. Rodríguez).

[31] Webster, J., *The British Celts and their Gods under Rome*, London 1986, lám. 4.

[32] Mayet, *Les ceramiques...*, vol. II, 1983-1984, p. 10; Romero Carnicero, M.V., «La *terra sigillata* hispánica en la zona septentrional de la Península Ibérica. Algunas reflexiones acerca de su estudio y grado de conocimiento», en Fernández, M.I., (ed.), *Terra sigillata hispánica. Estado actual de la investigación*, 1998, p. 192.

LAS REPRESENTACIONES DE EPONA

Tradicionalmente, la historiografía ha señalado la existencia de tres representaciones de *Epona* en *Celtiberia*. Una de ellas sería un relieve tallado sobre un ara dedicada a Epona procedente de Sigüenza (Guadalajara)[33] en la que, según Blázquez se habría representado a la diosa montada a caballo[34]. Sin embargo, y pese a las reiteradas alusiones historiográficas a esta imagen de *Epona*[35], la única decoración documentada en el ara es un signo inciso, reproducido toscamente por Hübner y por Fernández Guerra[36] (figs. 9 y 10), del que se han ofrecido diversas interpretaciones —desde candelabro a carroza de circo[37]—, pero que en ningún caso puede ser identificado como una representación de una figura femenina ecuestre. Por ello considero que la existencia de una imagen de la diosa *Epona* en esta ara procedente de Sigüenza no es sino un espejismo historiográfico, y en este sentido me parece significativo el hecho de que ninguno de los investigadores anteriores a Blázquez aludieran a un relieve representando una figura femenina a caballo en el lateral del ara[38], y que, precisamente a partir de la obra de este autor, la historiografía haya aludido sistemáticamente a la imagen de *Epona* grabada sobre la pieza de Sigüenza[39].

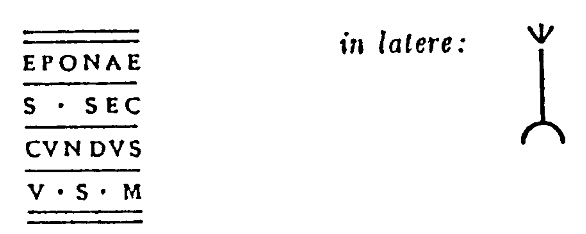


Fig. 9. Dibujo de la inscripción del ara de Sigüenza dedicada a *Epona* y del motivo grabado en un lateral de la misma, según Hübner, *CIL* II, 5788.

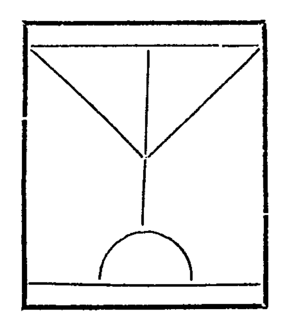


Fig. 10. Dibujo de Fernández Guerra del motivo grabado en el ara a *Epona* encontrada en Sigüenza (sg. Minguella, 1910).

Las otras dos posibles imágenes de *Epona* son un bajorrelieve ubicado en una cueva de Marquínez (Álava), y un grabado realizado sobre un sillar de la ermita de Albaina (Álava), en las cuales se habría representado una figura femenina ecuestre. Pese a que la historiografía ha aceptado unánimemente su interpretación como representaciones de *Epona*[40],

[33] *CIL* II, 5788. El texto es *Eponae / S(acrum) Sec/undus / V(otum) S(olvit) M(erito)*. Vid. también Abascal, J.M., «Epigrafía romana de la provincia de Guadalajara», *Wad-al-Hayara*, 10, 1983, nº 35, pp. 91-93, quien fecha el epígrafe entre finales del siglo I y comienzos de s. II d.C.

[34] Blázquez, *Diccionario*, 1975, p. 95, y *Religiones prerromanas*, 1983, p. 263.

[35] Salinas, «La religión de los celtíberos», 1984-1985, p. 96; Marco, «La religión de los celtíberos», 1987, p. 62; Id., «La religión indígena...», 1994, p. 337; Sopeña, *Dioses*, 1987, pp. 43-44; Lorrio, *Celtíberos*, 1997, p. 332; Jimeno, «Religión y ritual», 1999, p. 7.

[36] El ara está perdida y no se conserva dibujo ni fotografía, sólo el bosquejo de Hübner en *CIL* II, 5788, y el dibujo de Fernández Guerra que recoge Minguella. T., *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus Obispos*, vol. I, Madrid 1910, p. 7. Vid., respectivamente, las figuras 9 y 10 de este artículo.

[37] Para Fita, F., «Inscripciones ibéricas y romanas de la Diócesis de Sigüenza. Observaciones críticas», *BRAH*, 58, 1893, pp. 326-327, en el dorso del ara se habría esculpido una carroza de circo, lectura ya propuesta por Hübner, y que repite Olivares, J.C., *Los dioses de la Hispania Céltica*, Madrid 2002, p. 120. En cambio, para Minguella, *Historia de la Diócesis de Sigüenza*, 1910, p. 7, quien sigue a Fernández-Guerra, «Cantabria», *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 1878, pp. 46-47, se trataría del símbolo de la Santísima Trinidad; vid. fig. 9 de este artículo. Fernández de Avilés, A., «Relieves hispanorromanos con representaciones ecuestres», *AEspA*, 48, 1942, p. 204, opina que el signo representado sería un candelabro, no aludiendo en ningún momento a que se trate de una imagen ecuestre. Mucho más prudente, Fernández, L., «Un ara de *Epona* en el Museo de Burgos», *IV CNA*, 1957, pp. 219-221, lo considera un símbolo enigmático de difícil interpretación, «ya que la reproducción de Hübner es a base de signos de imprenta que de hecho desfiguran el original, hoy perdido», reflexión que comparto. Tampoco habría que descartar la posibilidad de que se trate de un grabado moderno.

[38] No lo mencionan ni Hübner, *CIL* II 5788, ni Fita, «Lápidas romanas del Valle de San Millán, Vallada, Ternils y Denia», *BRAH*, 4, 1884, p. 11; Id., «Reseña epigráfica desde Alcalá de Henares a Zaragoza», *BRAH*, 23, 1893, pp. 507-508; e Id., «Inscripciones ibéricas...», 1911, p. 327. Tampoco aluden a esta representación ecuestre Fernández-Guerra, «Cantabria», 1878, pp. 46-47; Minguella, *Historia de la Diócesis de Sigüenza*, 1910, p. 7; Fernández Avilés, «Relieves hispanorromanos», 1942, pp. 203-204; Benoit, F., «Archétypes plastiques en Ibérie de l'Épona Gallo-Romaine», *Ogam*, 33, 1954, pp. 111-112, quien sólo alude a la inscripción del ara de Sigüenza; o Fernández Fuster, «Un ara a *Epona*...», 1957, pp. 219-220.

[39] Vid. nota 35.

[40] Llanos, A., «En torno al bajorrelieve de Marquínez (Álava)», *Estudios de Arqueología Alavesa*, 2, 1967, pp. 187-197; Elorza, J.C., «Un posible centro de culto a *Epona* en la provincia de Álava», *Estudios de Arqueología Alavesa*, 4, 1970, pp. 275-281; Blázquez, *Diccionario*, 1975, p. 95; Id., *Imagen y mito*, 1977, p. 300; e Id., *Religiones prerromanas*, 1983, pp. 263 y 441-442, fig. 158. Salinas, «La religión de los celtíberos», 1984-1985, p. 96; Marco, «La religión de los celtíbe-

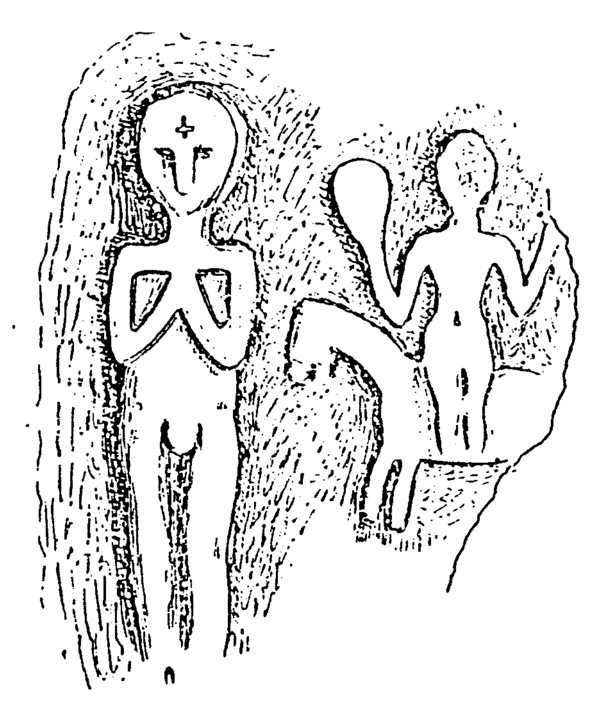


Fig. 11. Bajorrelieve de la cueva artificial de «Santa Leocadia», Marquínez (Álava), con la supuesta representación de *Epona* (sg. dibujo de Breuil, 1921).



Fig. 12. Fotografía del bajorrelieve de Marquinez (Azkárate, 1988)

llegando incluso a plantearse la existencia de un centro cultual en esa zona [41], considero que la fecha de realización de estas imágenes es problemática.

El bajorrelieve de Marquínez (figs. 11 y 12) se talló sobre las paredes de un gruta artificial conocida como «Santa Leocadia», ubicada en un paraje denominado «Peña Askana» en el que se documentan otras cuevas artificiales [42]. Se trata de un bajorrelieve en el que se han representado dos figuras, que estuvieron pintadas de rojo y que han sido parcialmente destruidas como consecuencia de obras de amortización del interior de la cueva en época reciente: una figura masculina de pie, de 1,30 m. de altura, con los brazos doblados y las manos cogidas a la altura del pecho, y rasgos faciales muy toscos; y una mujer sentada en la grupa de un équido que cabalga hacia la izquierda, que porta en su mano derecha un objeto no identificable [43], y que mide 0,95 m. de altura. Llanos propuso identificar a la figura femenina ecuestre como *Epona* sobre la base de los supuestos paralelismos formales existentes entre este relieve y representaciones de esta diosa atestiguadas en la Céltica [44], e interpretó la figura masculina como «un devoto en actitud de implorar, probablemente su protección» [45]. Este autor atribuye al bajorrelieve una cronología romana, «quizá de las últimas épocas del Imperio» [46], pese a la inexistencia de un contexto arqueológico inmediato que ofrezca elementos de da-

ros», 1987, p. 62; Id., «La religión indígena», 1994, p. 337; Sopeña, *Dioses*, 1987, pp. 43-44; Azkárate, A., *Arqueología cristiana de la Antigüedad Tardía en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*, Vitoria 1988, pp. 471-472, quien expresa sus reservas acerca de la identificación del relieve como *Epona*.

[41] Elorza, «Un posible centro de culto...», 1970, p. 278. Vid. los argumentos dados por Azkárate, *Arqueología cristiana*, 1988, pp. 472-473, en contra de la existencia de un centro de culto a *Epona* en la comarca de Albaina-Marquínez.

[42] Llanos, A., (dir.), *Carta arqueológica de Álava*, Vitoria 1987, pp. 45-46, nº 148-150, para las cuevas de «Santa Leocadia»; Azkárate, *Arqueología cristiana*, 1988, pp. 225-237 (p. 228, «Askana 4» = «Santa Leocadia»); y Monreal, L.A., *Eremitorios rupestres altomedievales. El Alto Valle del Ebro*, Bilbao 1989, pp. 101-104, lám. 41-42.

[43] En el dibujo de Breuil, H., «Les bas-reliefs de Marquinez (Alava)», *Revue Archéologique*, 78-79, 1921, pp. 26-27, fig.1., la figura femenina muestra el brazo izquierdo en idéntica al posición derecho, portando en esta mano un objeto de difícil identificación, y pese a que en los dibujos posteriores del relieve no se haya representado así la figura, las fotografías confirman que el dibujo de Breuil (fig. 11 de este artículo) es exacto. Vid. dibujo y fotografías en Llanos, «En torno al bajorrelieve...», 1967, fig. III, fot. 4; y Monreal, *Eremitorios*, 1989, lám. 43, fot. 12.

[44] Llanos, «En torno al bajorrelieve...», 1967, pp. 191-194.

[45] En cambio, Elorza, «Un posible centro...», 1970, p. 276, propone que se trate de un «palafrenero» de la diosa.

[46] Llanos, «En torno al bajorrelieve...», 1967, p. 194, quien sugiere la utilización de la cueva como cuadra en época romana.

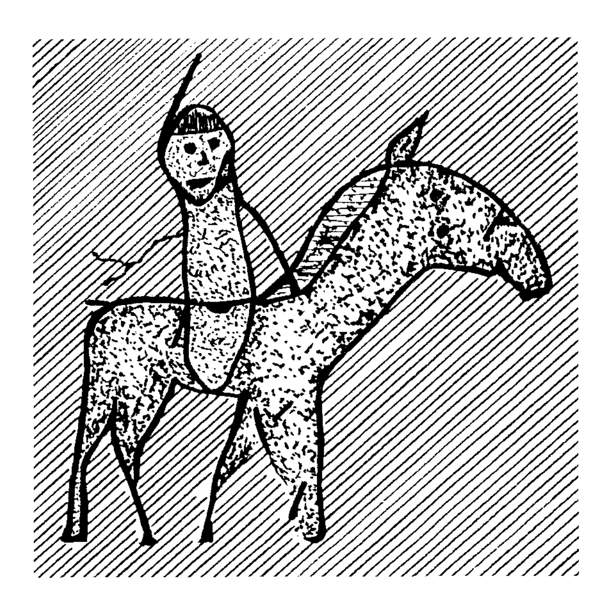


Fig. 13. Imagen ecuestre grabada sobre un sillar de la ermita románica de Nuestra Señora del Granado, en la localidad alavesa de Albaina (sg. Elorza, 1970).

tación [47], y apoya su adscripción cultural en las excavaciones llevadas a cabo por J.M. Barandiarán en las cuevas artificales de «Montico de Charratu» y «Sarracho», ubicadas en Albaina —localidad cercana a Marquínez—, y en las que se habrían hallado materiales que abarcarían desde el Neolítico hasta la época tardoantigua [48]. Sin embargo, el hecho de que exista una dilatada estratigrafía en esas cuevas no justifica su extrapolación a las grutas artificiales de Marquínez, a las que no puede hacerse extensiva la cronología de «Montico de Charratu» sólo sobre la base de su relativa proximidad espacial. Años más tarde, el propio Llanos [49] ha adscrito todo el conjunto a época medieval, algo que ya había sido planteado por H. Breuil, para quien la cueva de «Santa Leocadia» se fecharía en «époque barbare» [50], cronología que hace extensiva al bajorrelieve [51] y que L. Monreal comparte al datar esta gruta en época altomedieval, sugiriendo paralelos estilísticos para el relieve que lo relacionarían con el momento de realización de la cueva (siglos VI-VII d.C.) [52]. Dado que las esculturas se localizan en la pared de una cueva artificial construida en la Alta Edad Media [53], considero plausible suponer que esa sea la cronología *post quem* del relieve; en cuanto a su interpretación, su datación elevada obligaría a descartar la identificación de la figura femenina ecuestre como *Epona*.

En cuanto a la imagen de Albaina (fig. 13), se trata de un grabado de 0,25 × 0,23 m. realizado sobre un sillar de la ermita románica de Nuestra Señora del Granado, que representa a una figura humana montada sobre un caballo [54]. Pese a que no se ha indicado el sexo de la figura, J.C. Elorza considera que se trata de un personaje femenino puesto que viste una larga túnica y no monta a horcajadas sino sentada, rasgos iconográficos que no me parecen determinantes, ya que la inexistencia de elementos indicativos de la vestimenta y la tosca representación frontal del jinete pueden atribuirse con mayor probabilidad a la mala factura del grabado que al deseo de representar una mujer, lo cual podría haberse indicado de manera explícita por medio de recursos técnicos muy simples [55]. Tampoco comparto

[47] La única alusión al hallazgo de materiales arqueológicos en esta cueva la ofrece Breuil, «Les bas-reliefs de Marquinez», 1921, p. 28, quien señala que se halló un vaso de cobre de grandes dimensiones en alguna de las grutas artificiales de Marquínez, sin que pudiera precisarse en cuál. Esta ausencia de contexto arqueológico ha dificultado la datación del bajorrelieve, que incluso fue fechado en época eneolítica por Cabré, J., *Revue Archeologique*, 1, 1916, p. 326, o considerado inclasificable por Aranzadi, T., Barandiarán, J.M., y Eguren, E., *Grutas artificiales de Álava*, San Sebastián 1923, pp. 44-45, fot. 17.

[48] Barandiarán, J.M., «Excavaciones en el Montico de Charratu y en Sarracho», *Estudios de Arqueología Alavesa*, II, 1967, pp. 7-20. Un resumen de los resultados de estas excavaciones arqueológicas y de otras posteriores llevada a cabo en esos enclaves, en Azkárate, *Arqueología cristiana*, 1988, pp. 273-281, quien además señala la inexistencia de evidencias arqueológicas de época tardorromana en «El Montico de Charratu», ya que la *terra sigillata* hispánica tardía se documenta únicamente en Sarracho (p. 280).

[49] Llanos, *Carta Alava*, 1987, nº 148, p. 45.

[50] Breuil, «Les bas-reliefs de Marquinez», 1921, pp. 30-31, propone esta cronología sobre la base de las similitudes entre las cuevas artificiales alavesas y otras construcciones francesas fechadas en esa época.

[51] Breuil, «Les bas-reliefs», 1921, pp. 31-32: «Mais il était nécessaire d´attirer l´attention des archéologues sur les graves raisons qui me portent, jusqu'à plus ample informé, à croire que l'ensemble des grottes de Marquinez, y compris les sculptures singulières de la grotte de Santa Leocadea, est du resort de l´archéologie du haut moyen age et ne saurait, jusqu´à a nouvel ordre, etré considérer comme préhistorique. Il y a lieu de réagir contre la tendance à considérer comme de cet age tous les monuments grossiers que la technique insuffisante des artistes a pu teinter d´un archaïsme fallacieux.»

[52] Monreal, *Eremitorios*, 1989, p. 103, n. 10, y p. 273

[53] Sobre la cronología de las cuevas alavesas, entre las que se incluye la de «Santa Leocadia», vid. también Azkárate, *Arqueología cristiana*, 1988, pp. 139-143, quien las fecha entre los siglos VI-IX d.C.

[54] Elorza, «Un posible centro de culto...», 1970, pp. 276-277, fots. 1 y 2.

[55] Como ejemplo, vid. los grabados de jinetes documentados en los abrigos de las estribaciones sorianas de la Sierra Pela, en Gómez-Barrera, J.A., *Grabados rupestres postpaleolíticos del Alto Duero*, Soria 1992, p. 104, fig. 68; p. 113-115, figs. 75 y 77; p. 121, fig. 83; pp. 123-124, fig. 85; pp. 144-145, fig. 104; p. 169, fig. 130; pp. 204-205, fig. 174; pp. 290-291, fig. 223. Todos los caballos han sido representados hacia la derecha, con las orejas enhiestas, y la mayoría de los jinetes (dibujados en perspectiva frontal) montan sentados y no a horcajadas, pese a que algunos de ellos son claramente figuras masculinas (p.e. fig. 68, nº 2.C., p. 104, de cronolo-

la cronología que propone Elorza, para quien «el grabado puede fecharse perfectamente a finales del siglo IV» [56], ya que, sin descartar la posibilidad de que el sillar sobre el que se realizó el dibujo haya sido reutilizado —como propone el autor [57]—, Elorza da por supuesto que el grabado ya existía sobre el sillar antes de que éste se amortizara como elemento constructivo en la iglesia, lo que no ha de ser necesariamente así. Dicho autor sugiere también la vinculación del sillar con los yacimientos ya mencionados de «Montico de Charratu» y «Sarracho», que se ubican en las inmediaciones de la ermita y cuya cronología llegaría hasta época romana. Sin embargo, no existe la seguridad de que ese sillar provenga de esos enclaves, ni presenta elementos decorativos que permitan datarlo con tal rotundidad en el siglo IV d.C., lo que unido al hecho de que forme parte de una construcción románica, me lleva a proponer una cronología medieval [58] (e incluso moderna) para la realización de este grabado, para cuya temática se conocen abundantes paralelos en esas épocas [59]. Considero, por ello, que también hay que descartar la interpretación de este grabado como una representación de la diosa céltica.

A estas supuestas imágenes de *Epona* atestiguadas en *Celtiberia*, habría que añadir la representación sobre la zona central de una estela romana anepígrafa de forma rectangular procedente de Aguilera (Soria) [60], de una escena compuesta por figura femenina sedente que cruza las manos sobre su regazo [61] y un caballo que mira hacia la izquierda, con la cara afrontada a la de la dama, sin jinete y con las riendas sueltas (fig. 14). Ortego relaciona esta iconografía con las imágenes de *Epona* en las que aparece sentada dando de comer a una pareja de équidos, «aquí con una variante un tanto simplificada» en la que la diosa es acompañada de un solo caballo [62]. Sin embargo, Jimeno señala el paralelismo existente entre estas figuras y «las escenas del banquete de ultratumba, junto a un caballo, un ciervo o un toro, como ocurre en Duratón (Segovia) y Lara de los Infantes» [63], interpreta-

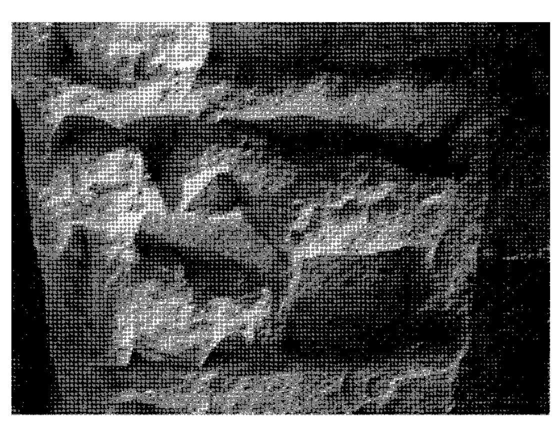


Fig. 14. Escena central de la estela de Aguilera (Soria), en la que se ha representado una dama sedente mirando hacia la derecha, y frente a ella un caballo con riendas y sin jinete. (Foto S. Alfayé).

gía moderna), lo que contradice la argumentación seguida por Elorza para clasificar como femenina la imagen de Albaina. En este sentido, véanse también las estelas celtibéricas de Hormilleja (La Rioja), en las que según Álvarez Clavijo, P., «Estelas celtibéricas en La Rioja», *Estrato. Revista riojana de arqueología*, 4, 1992, pp. 24-25, foto 3, se han representado jinetes que «van vestidos con túnica larga hasta los pies y cabalgan a la mujeriega».

[56] Elorza, «Un posible...», 1970, pp. 277-278.

[57] Elorza, «Un posible...», 1970, p. 276: «la piedra, con su grabado, ha sido ciertamente reutilizada en la construcción del edificio románico, pues no es la única en la que se aprecian signos de utilización anteriores, y el dibujo, a corta distancia del suelo de la ermita, resulta de muy difícil ejecución en la posición actual de la piedra.»

[58] Azkárate, *Arqueología cristiana*, 1988, p. 473, ya había realizado una crítica a la cronología propuesta por Elorza al señalar «que la pretendida diosa de Nuestra Señora de Granados aparece, pese a lo que pese, en un sillar de un edificio cronológicamente muy posterior y que sus rasgos formales no resultan tan inequívocos como Elorza pretende hacernos creer. Tampoco encontramos motivo alguno para que tal grabado —a juzgar por lo que en él se representa— «pueda fecharse perfectamente a finales del siglo IV». Para tal rotundidad habría que hacer uso de argumentos más sólidos y convincentes.»

[59] Vid. nota 55. Algunos de los jinetes estudiados por Gómez-Barrera son idénticos a los que se grabaron sobre los sillares de la galería porticada románica de la ermita de Nuestra Señora de Tiermes (Soria), lo que ofrece un indudable elemento de datación para estas representaciones en época medieval o moderna, como ya señalara Gómez-Barrera, *Grabados*, 1992, p. 170.

[60] Ortego, T., «Arqueología provincial. Hallazgos notables de estelas y miliarios hispano-romanos», *Celtiberia*, 52, 1976, pp. 251-254, fig. 1. La estela se halló casualmente al drenar una acequia, en la que se venía utilizando como puentecillo, y fue trasladada a en la iglesia del pueblo, donde se conserva actualmente, por D. Julián Gorostiza, el párroco, al que agradezco la amabilidad con la que me facilitó el acceso a la pieza. Su amortización como puente provocó destrozos parciales en la estela, que afectan sobre todo a su parte superior, que se encuentra incompleta, siendo las dimensiones actuales de la pieza 105 cm. de altura, por 50 cm. de anchura y 18cm. de grosor. La estela se divide mediante molduras transversales en tres partes, y las medidas del cuerpo central son 38 cm. de largo por 50 cm. de ancho.

[61] Pese a que Ortego, «Arqueología provincial», 1976, pp. 252-253, afirma que la dama sostiene un objeto en su regazo, que en su opinión podría tratarse de «frutos para el sustento del caballo», la autopsia de la pieza obliga a desestimar esta lectura.

[62] Ortego, «Arqueología provincial», 1976, pp. 252-254.

[63] Jimeno, A., *Epigrafía romana de la provincia de Soria*, Soria 1981, pp. 230-231, quien sigue la opinión expresada por García Merino, C., «Acerca de algunas estelas hispanorromanas de la Meseta», *Publicaciones del Instituto «Tello de Meneses»*, 1977, p. 319. Sobre estas estelas, vid. Marco, F., *Las estelas decoradas de los conventos Cesaraugustano y Cluniense*, Zaragoza 1978, p. 173, nº 1 y 2, para las procedentes de Duratón (Segovia), y pp. 131-13 para las de Lara de los Infantes (Burgos).

ción funeraria que resulta más plausible que la de Ortego. En este sentido, me parece interesante resaltar el hecho de que en algunas estelas halladas en Soria las escenas de banquete fúnebre siempre ocupan el lugar central y están separadas claramente de los demás elementos decorativos [64], tal y como sucede en el caso de la pieza de Aguilera, lo que unido a la existencia en la zona superior de ésta de dos figuras humanas cogiéndose de la mano, escena que encuentra paralelos en una estela funeraria de S. Esteban de Gormaz y en otras de Aguilar de Codes (Navarra) [65], permite afirmar que tanto el esquema compositivo de la estela de Aguilera como su programa iconográfico se adecuan a una tradición funeraria.

Por tanto, la escena central de la pieza de Aguilera no tendría un carácter votivo o cultual —como Ortego proponía— sino fúnebre, por lo que parece razonable pensar que la dama representada no sea *Epona* sino la difunta en cuya memoria se erigió esta pieza anepígrafa. En cuanto a su datación, la similitud formal del monumento de Aguilera con las estelas antes mencionadas, permite fechar esta pieza en el siglo II d.C., cronología compartida con el grueso del conjunto soriano [66].

LAS IMÁGENES RUPESTRES DEL DIOS *LUGUS* EN PEÑALBA DE VILLASTAR (TERUEL)

De los numerosos grabados que se realizaron sobre el farallón rocoso de Peñalba de Villastar (Teruel) [67], dos han sido intepretados por F. Marco [68] como posibles imágenes de *Lugus*, deidad que aparece mencionada en una inscripción rupestre en lengua celtibérica que atestigua la consideración sagrada de esa montaña y su frecuentación cultual en época antigua [69].

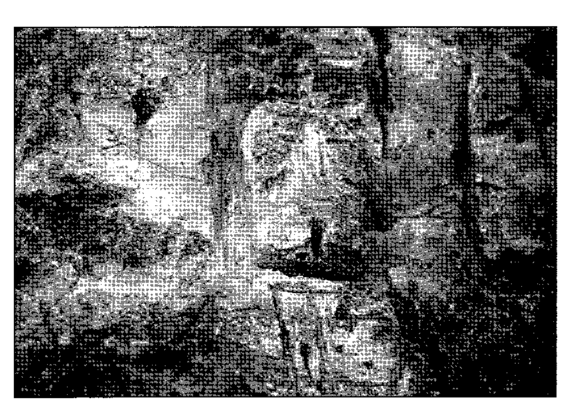


Fig. 15. Fotografía del conocido como «ídolo» de Peñalba de Villastar. (Foto S. Alfayé).

Uno de ellos, que fue considerado por Cabré como un ídolo que representaba a la divinidad del monte [70], se conserva *in situ* y se localiza en la zona meridional de la montaña (fig. 15). Se trata de una figura masculina de 20 cm. de altura, con una cabeza de gran tamaño y forma cuadrangular, en posición frontal, en la que toscamente se han indicado los ojos, la boca y la nariz. El resto del cuerpo se ha señalado mediante incisiones de menor profundidad, representando dos largos brazos extendidos en cruz, con las manos abiertas y los dedos marcados, dos piernas raquíticas, y una incisión que parece corresponder al falo. Marco ha señalado las similitudes existentes entre esta figura y un relieve hallado en Lourizán (Pontevedra), en el que se ha representado frontalmente a una divinidad con cornamenta, que presenta, al igual que la de Peñalba, los brazos ex-

64 Jimeno, *Epigrafía*, 1981, p. 230; Marco, *Las estelas decoradas*, 1978, pp. 168-172, nº 1, 15 y 24

65 Jimeno, *Epigrafía*, p. 214 y p. 230, lám. XXXII, fig. 2, para la estela de S. Esteban de Gormaz; vid. también sobre esa estela Marco, *Las estelas decoradas*, 1978, p. 171, nº 20, y pp. 43 y 191, nº 1-5 para las de Aguilar de Codes.

66 Marco, *Las estelas decoradas*, 1978, pp. 69 y 91.

67 Sobre Peñalba véanse, entre otros, los estudios generales de Cabré, J., «La montaña escrita de Peñalba», *BRAH*, 56, 1910, pp. 241-280; Marco, F., «El dios céltico Lugus y el santuario de Peñalba de Villastar», *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán*, Zaragoza 1986, pp. 731-760; Burillo, F., «Espacios cultuales y relaciones étnicas: contribución a su estudio en el ámbito turolense durante época ibérica», *Quaderns de Préhistoria i Arqueología Castellonense*, 18, 1997, pp. 229-238.

68 Marco, F., «El dios céltico *Lugus*», 1986, pp. 749-751, lám. 5 y fig. 1.

69 Sobre la inscripción vid., entre otros trabajos, Lejeune, M., *Celtiberica*, Salamanca 1955, pp. 9-24; Tovar, A., «La inscripción grande de Peñalba de Villastar y la lengua celtibérica», *Ampurias*, 17-18, 1955-1956, pp. 161-169; Marco, « El dios céltico *Lugus*», 1986, pp. 752-753; Olmsted, G., «Gaulish and Celtiberian poetic Inscriptions», *The Makind Quaterly*, 28, 1988, pp. 356-361; Meid, W., *Celtiberian inscriptions*, 1994, pp. 31-37, y «La inscripción celtibérica de Peñalba de Villastar», *Kalathos*, 13-14, 1993-1995, pp. 347-353; Untermann, J., *MLH*, IV, Wiesbaden 1997, pp. 618-642; Jordán, C., *Introducción al celtibérico*, Zaragoza 1998, pp. 207-219; Prósper, B., «La gran inscripción rupestre celtibérica de Peñalba de Villastar. Una nueva interpretación», *Paleohispanica*, 2, 2002, pp. 213-226.

70 Cabré, «La montaña escrita de Peñalba», 1910, p. 248, nº 2, y p. 273.

71 López Cuevillas, F., «Esculturas zoomorfas y antropomorfas en la cultura de los castros», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VI, 19, 1951, p. 394. En cambio para Bouza, F., «*Vestio Alonieco*, nueva deidad galaica», *AEspA*, 19, 1946, pp.110-116, figs. 4-5; y Blázquez, *Diccionario*, 1975, pp. 82-84, y *Religiones prerromanas*, 1983, p. 262, fig. 155, se trataría de una imagen de *Vestio Alonieco*, dado que se hallaron dos aras dedicadas a ese dios en un paraje muy próximo al lugar donde se encontró el relieve. Olivares, *Los dioses*, 2002, pp. 212-216, supera este problema de identidad al afirmar que «el dios galaico *Vestius Aloniecus* posee unos caracteres iconográficos que permiten compararlo con *Lugus*», conclusión que resulta discutible.

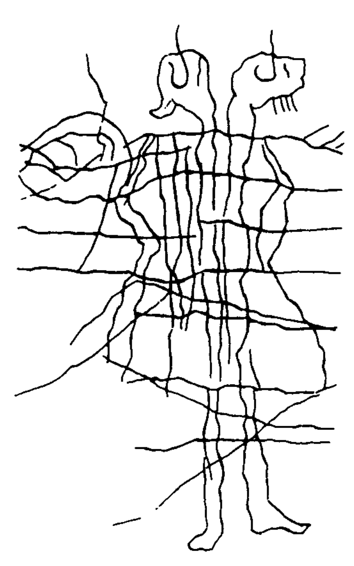


Fig. 16. Dibujo realizado por Cabré del grabado de Peñalba de Villastar en el que se reconoce una figura bicéfala vestida con una especie de sayo.

tendidos y unas grandes manos abiertas. López Cuevillas [71] interpretó ese relieve como una imagen de *Lug lamfhada*, «el de largos brazos» [72], y dado el paralelismo iconográfico de esta pieza con el grabado de Peñalba y teniendo en cuenta la ubicación de éste en un *locus consecratus* en el que está atestiguado el culto a *Lugus*, Marco considera que el «ídolo» turolense puede ser una representación de este dios, opinión aceptada por la historiografía [73].

Otro grabado de Peñalba, actualmente desaparecido y que sólo conocemos a través de un dibujo de Cabré [74] (fig. 16), en el que se ha representado una figura bicéfala con cuernos o una «corona de hojas» estilizada [75], también ha sido interpretado por Marco como una representación de un *Lug* dúplice [76], pluralidad divina que se encuentra atestiguada en el epígrafe de Uxama (Soria) dedicado a los *Lugoves* [77], y que responde al recurso de la «repetición por intensidad» tan característico de la imaginería y la religiosidad céltica. La historiografía ha admitido unánimemente la identificación de este grabado como *Lugus* propuesta por Marco [78], quien no obstante se muestra más escéptico en la actualidad respecto de la cronología y la relación de ambas representaciones con la divinidad tutelar del santuario [79].

La interpretación de estos dos grabados como imágenes de *Lugus* es plausible, pero plantea el problema de la datación de estos grabados —y por ende de todos los realizados sobre el farallón de Peñalba—, aspecto que no ha sido valorado por la mayoría de los investigadores [80]. La similitud existente

[72] Este epíteto lo conocemos a través de la literatura mítica insular, vid. *Leabhar Ghabhala*, IX. 109, y Arbois de Jubainville, H., *El ciclo mitológico irlandés y la mitología céltica*, Barcelona 1996, pp. 95-110.

[73] Salinas, «La religión de los celtíberos», 1984-1985, p. 84; Lorrio, *Celtíberos*, 1997, pp. 330-332; Royo, I., «Las manifestaciones ibéricas del arte rupestre en Aragón y su contexto arqueológico: una propuesta metodológica», *Bolskan*, 16, 1999, pp. 207-211; Olivares, *Los dioses*, 2002, pp. 212-216; Balboa, S., *A Galicia Celta. A relixión*, Noia 2002, p. 111.

[74] La autopsia del farallón y la revisión de las páginas dedicadas a Peñalba en la obra inédita de Cabré, *Catálogo Monumental de la provincia de Teruel*, vol. I, 1909-1910, lámina 93a, figura 119, llevadas a cabo por la autora, permiten confirmar las sospechas expresadas por Marco en 1986 acerca de que el grabado hubiera sido arrancado de la roca. Gracias a la información de Cabré sabemos que el grabado estaba situado en la pared próxima al corral de ganado (conjunto nº 13 de la vista general), de donde fue arrancado en 1910 como evidencia el hecho de que ésta sea la fecha grabada sobre el hueco dejado por la extracción. Dado que se desconoce su paradero, el único testimonio con el que contamos es el dibujo que de este grabado realizó Cabré.

[75] Cabré, «La montaña escrita de Peñalba», 1910, p. 253, nº 13. 4º, p. 267, nº 1, pp. 271, 275 y 277, describía este grabado como «un ídolo de dos cabezas», «un ser humano con dos cabezas sobre alargados cuellos y un círculo junto al hombro derecho y que pudiera dar idea de la tercera cabeza mal colocada o por la gran dificultad de acoplarla a tan primitivísimo grabador»). Para Marco, «El dios céltico *Lug*...», 1986, p. 750, esa supuesta tercera cabeza sería en realidad un escudo circular.

[76] Marco, «El dios céltico *Lug*...», 1986, pp. 750-751. Cabré, «La montaña escrita de Peñalba», 1910, pp. 270-273, veía en este grabado una imagen de Gerión, lo que se adecuaba a su interpretación de la montaña como un lugar de culto a Hércules, en cuyas paredes se habrían representado las hazañas míticas del héroe. Cabré, p. 277, propuso incluso una identidad alternativa para este grabado, también relacionada con Hércules, ya que «con ocasión del singularísimo ídolo de multiformes cabezas, por si éstas efectivamente se limitasen a dos, traigo a la memoria aquel gigantesco monstruo humano *Molones* o *Molonidas*, el hijo de *Molión* y de *Actor* que tenía dos cabezas y que era el guardador y defensor del magnífico rebaño de tres mil bueyes de su tío *Augias*, según la Ilíada.»

[77] *CIL*, II, 2818. Vid. Sopeña, *Dioses*, 1987, pp. 41-42, sobre otras inscripciones que documentan la forma plural de este teónimo.

[78] Sopeña, *Dioses*, 1987, p. 42, n. 57; Id., *Ética y ritual*, 1995, p. 104; Lorrio, *Celtíberos*, 1997, pp. 330-332; Jimeno, «Religión y ritual», 1999, p. 7; Royo, «Las manifestaciones ibéricas», 1999, p. 211; Olivares, *Los dioses*, 2002, pp. 111-112 y 213.

[79] Comunicación personal.

[80] Con la excepción de Beltrán, F., «Les dieux des Celtibères orientaux et les inscriptions. Quelques remarques critiques», *Etudes Luxembourgeoises d'Historie et de Science des Religions*, 1, 2002, p. 60, n. 74, quien alude a la datación incierta de estos grabados, todos los demás autores parecen estar de acuerdo en atribuirles una autoría celtibérica. Sobre los grabados de Peñalba y su cronología vid. Cardito, M.L., et alii, «Inscripciones rupestres y su asociación al arte», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 33, 1993, pp. 65-66 y 69-70, quienes defienden la contemporaneidad de algunos de los grabados con las

entre los grabados de Peñalba y los realizados en el abrigo de la Muela del Conde (Taravilla, Guadalajara) —entre los que también se incluyen figuras antropomorfas con los brazos y las manos extendidas—, obliga a revisar la datación celtibérica que se había atribuido a las representaciones turolenses, ya que los grabados de la Muela del Conde no pueden fecharse con anterioridad a la época bajomedieval (siglos XIV-XV) [81].

SILBIS, UNA DIOSA INDÍGENA DE TURIASO

En el anverso de las monedas romanas de *Turiaso* (Tarazona, Zaragoza) fechadas en época augústea (29-28 a.C.) [82], aparece junto a la leyenda *Silbis* una efigie femenina hacia la derecha, con una corona de laurel en la cabeza (fig. 17). Se trata del teónimo y de la imagen de una divinidad indígena de carácter acuático relacionada con un santuario local de culto a las aguas [83], que habría sido asimilada a *Salus* en un proceso de *interpretatio* [84]. La adopción de una iconografía clásica para representar dioses indígenas encuentra paralelos peninsulares en las imágenes de otras divinidades como *Salus Umeritana* e *Iscallis Talabrigensis*, ambas, al igual que *Silbis*, de carácter acuático y vinculadas con aguas medicinales [85].



Fig. 17. Moneda de *Turiaso*, en cuyo anverso se reconoce la leyenda *Silbis* y el tipo de una cabeza femenina hacia la derecha que sería la imagen de esa diosa indígena. (Foto de García-Bellido y Blázquez, 2001).

EL DIOS CON PIEL DE LOBO: LAS IMÁGENES DE SUCELLUS

No se conoce ninguna inscripción en la Península Ibérica dedicada al dios céltico *Sucellus*, pero quizá esté relacionada con esta deidad, como propone F. Marco —y posteriormente G. Sopeña [86]—, una figura pintada sobre una jarra procedente de Numan-

inscripciones celtibéricas y latinas, atribuyéndoles un carácter votivo. Para los grabados paleocristianos y medievales, vid. Pérez Vilatela, L., «Grabados cristianos inéditos de Peñalba», *IV Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispánica*, 1995, pp. 203-209; y «Los cruciformes de Peñalba de Villastar. Tipología general», *XXIII CNA*, vol. I, 1995, pp. 259-264.

81 Según Alfayé, S., y Chordá, M., «Los grabados de la Muela del Conde, Taravilla (Guadalajara)», comunicación presentada en el Congreso Nacional de Arqueología, Huesca, 2003.

El estudio de los grabados de Peñalba está siendo realizado por la autora, dentro de una investigación global del santuario celtibérico que está desarrollando el Grupo Consolidado de Investigación «*Hiberus*», del Área de Historia Antigua de la Universidad de Zaragoza, y que financia la Diputación General de Aragón.

82 Burnett, A., Amandry, M., y Ripollés, P.P., *Roman Imperial Coinage. I. From the death of Caesar to the Death of Vitellius (44 BC-AD 69)*, London-Paris 1992, pp. 130-131, nº 401-402; Villaronga, L., *Corpus Nummum Hispaniae Ante Agusti Aetatem*, Madrid 1994, p. 267.

83 Para Hill, G.F., *Notes on the Ancient Coinage of Hispania Citerior*, 1931, p. 166, se trata de una ninfa o diosa local, y para Beltrán, A., «Las monedas hispano-latinas», *Numisma*, 147-149, 1977, p. 45, «debe ser la ninfa del río Queiles». Pese a que Burnett *et alii, Roman provincial coinage*, 1992, p. 130, interpretan la leyenda *Silbis* como un epíteto similar al que tenían otras ciudades como *Bilbilis, Calagurris* o *Dertosa*, opinión a la que se suman García-Bellido, M.P., y Blázquez, C., *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos*, 2 vols., Madrid 2001, p. 69 (vol. I) y p. 374 (vol. II), considero más probable que se trate del nombre de la diosa indígena representada en el anverso, como han defendido, entre otros, Beltrán, «Les dieux des Celtibères», 2002, p. 50, fig. 9, y Marco, «Hispano-Celtic Gods», 2002, p. 132.

Sobre el santuario de culto a las aguas, que se abastecería del Nacedero del Ojo de San Juan, y que tendría un origen prerromano, vid. Beltrán, M., Paz, J.A., y Ortiz, E., «Un santuario de culto a las aguas en el *municipium Turiaso* (Tarazona, Zaragoza), provincia *Hispania Citerior*», en *Acque minero-medicinali, terme curative e culti alle acque nel mondo romano*, Padua, *en prensa*.

84 Beltrán *et alii*, «Un santuario de culto...», *e.p.*, señalan como paralelo iconográfico la cabeza de *Salus* que aparece en el reverso de los denarios de *Mn. Acilius Glabrio*, acuñados en el 49 a.C.

Sobre la *interpretatio* en *Celtiberia*, vid. Marco, F., «Reflexiones sobre el hecho religioso en el contexto social de la *Celtiberia*», en González, M.C., y Santos, J., (eds.), *Las estructuras sociales indígenas del Norte de la Península Ibérica*, Vitoria 1993, pp. 35-37; e Idem, «Imagen divina y transformaciones religiosas en el ámbito hispano-galo», en Villar, F., y M.P. Fernández, (eds.), *Religión, lengua y cultura prerromanas de Hispania*, Salamanca 2001, pp. 222-223.

85 Para *Salus Umeritana*, vid. Blázquez, *Religiones prerromanas*, 1983, pp. 263-264; Iglesias, J.M., y Ruiz, A., *Epigrafía romana de Cantabria*, 1998, p. 122; Marco, «Imagen divina y transformación...», 2001, pp. 213-225. En cuanto a *Iscallis Talabrigensis*, se trata de una representación musiva procedente de una *villa* del siglo IV d.C. ubicada en el paraje de «El Saucedo», en Talavera la Nueva (Toledo). Vid. Canto, A.M., «El paisaje del teónimo: Iscallis Talabrigensis y la aspirina», en Villar y Fernández, *Religión, lengua...*, 2001, pp. 107-134, figs. 6 y 7.

86 Marco, «La religión de los celtíberos», 1987, p. 66; Id., «La religiosidad celtibérica», en Burillo, F., Pérez, J.A., y Sus, M.L. de, (eds.), *Celtíberos*, Zaragoza 1988, p. 174. A esta exégesis se suman Sopeña, *Dioses*, 1987, p. 50; y Blanco, «Zoomorfos celtibéricos», 1997, p. 190.



Fig. 18. Figura pintada sobre una cerámica numantina (sg. Wattenberg, 1963), que ha sido interpretada como una posible imagen del dios céltico *Sucellus*.

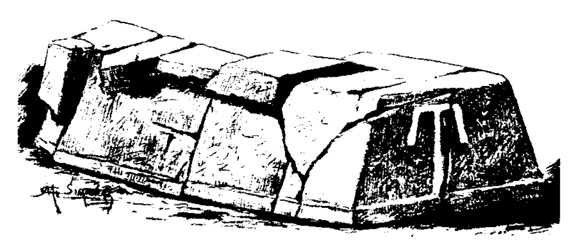


Fig. 19. Dibujo del monumento en caliza con el motivo "T" en el testero hallado en Numancia (sg. González de Simancas, 1926).

cia [87] (fig.18) en la que, según estos autores, se habría representado una cabeza humana cubierta con la piel de un animal —posiblemente un lobo [88]—, iconografía que encontraría paralelos en tres esculturas de bronce halladas en la Península Ibérica que A. García y Bellido identificó como imágenes de *Sucellus* [89], y en las referencias de Apiano a los heraldos de Nertobriga cubiertos con pieles lobunas [90]. Sin embargo, no existe unanimidad en la interpretación de esta figura, ya que para Wattenberg se trataría de la cabeza de un perro, para Romero de la testa de un animal indeterminado, y Olmos incluso sugiere que sea una «posible cabeza hatórica» [91], por lo que su identificación con *Sucellus* resulta problemática.

Sopeña también ha planteado la posible relación con *Sucellus* de otro motivo iconográfico frecuente en las manifestaciones artísticas numantinas, el símbolo ancoriforme «T» [92], ya que en su opinión podría ser la representación del martillo del dios, atributo característico de *Sucellus*. Sopeña propone esta lectura en relación con el relieve representado en el testero del monumento de piedra hallado por M. González de Simancas junto a la muralla de Numancia (fig. 19), que se ha fechado en el siglo I a.C. [93]. Esta exégesis de la «T» se adecua a la identificación tradicional de la pieza de caliza como un «sarcófago» [94], pero resulta una argumentación circular apoyarse en el carácter supuestamente funerario del monumento para defender la interpretación del motivo como el martillo de *Sucellus*, y a la vez atribuir una finalidad sepulcral a la pieza sobre la base de que el símbolo representado en su cabecera esté vinculado a un dios infernal. La historiografía ha ofrecido lecturas alternativas para las representaciones de este motivo sobre soporte cerámico (figs. 20 y 21), tratándose para Olmos de una estilización de la palmera representada en las monedas hispano-púni-

[87] Wattenberg, *Cerámica indígena*, 1963, nº 1041 y 1290, tabla XXXVII y lam. XV, p. 203.

[88] Sopeña, *Dioses*, 1987, p. 50; y Blanco, «Zoomorfos celtibéricos», 1997, p. 190.

[89] García y Bellido, A., «*Sucellus* en España», *AEspA*, 39, 1966, pp. 125-129. Se trata de tres esculturas de pequeño tamaño, en las que se ha representado a una divinidad con la cabeza cubierta por una piel de lobo. Ninguna de las piezas parece proceder de *Celtiberia*, ya que una se halló en las cercanías de la Puebla de Alcocer (Badajoz), otra en Villaricos (Almería), y de la tercera, conservada en la Hispanic Society de Nueva York, no se ha podido determinar su origen.

[90] App., *Iber.*, 48. Blázquez, *Diccionario*, 1975, p. 169, fue el primero en plantear una posible relación entre el modo en que van cubiertos esos heraldos y el dios *Sucellus*: «Del hecho de que los heraldos fuesen vestidos con piel de lobo en señal de paz, tal vez pudiera deducirse la existencia de un dios nocturno en *Hispania* equivalente a *Sucellus*, que empuñaba un martillo y cuyo emblema era entre los galos la piel de lobo, y que no sería otro que Sucellus, el que golpea bien. En el año 152 a.C., cuando Marcelo sitió a los nertobriguenses, le enviaron un heraldo cubierto con piel de lobo. Tal vez una confirmación de esta costumbre sea la estela de Zurita (Santander), en que en una escena de guerra aparece un hombre cubierto con piel de lobo.»

[91] Vid. Wattenberg, *Cerámicas indígenas*, 1963, p. 203: «cabeza de animal fantástico, posiblemente un perro». Romero, *Cerámicas polícromas*, 1976, nº 56, fig. 13, p. 58. Olmos, R., «Notas conjeturales de iconografía celtibérica. Tres vasos de cerámica polícroma de Numancia», *Numantia*, II, 1986, p. 220, n. 23, quien relaciona este motivo con modelos iconográficos helenísticos.

[92] Aparece con frecuencia pintado sobre cerámica; vid. Wattenberg, *Cerámica indígena*, 1963, nº 1111-1112, tab. XLII, p. 209; nº 1164, tab. XLV, p. 213; nº 1222, p. 209; nº 1260, lam. XII, pp. 48 y 128; nº 1322-1323, lam. XIX, p. 209. También Romero, *Cerámicas polícromas*, 1976, nº 1, fig. 1, p. 19; nº 2, pp. 19-20; nº 7, fig. 3, p. 20; nº 24, fig. 7, p. 23; nº 347, fig. 42, p. 69; y Sopeña, *Etica y ritual*, 1995, figs. 67-77, pp. 312-315. Este motivo ancoriforme o «T» también aparece inciso sobre una cerámica del mismo yacimiento, cuyo número de inventario en el Museo Numantino es 11-810; vid. fig. 21.

[93] Sopeña, *Ética y ritual*, 1995, pp. 257-262. En el mismo sentido, Marco, «*Signa deorum*», *e.p.*, n. 19. El número de inventario de esta pieza es el 13787, y está expuesta en el Museo Numantino.

[94] Para González de Simancas, M., *Las fortificaciones de Numancia. Excavaciones practicadas para su estudio*, Madrid 1926, pp. 32-33, «por su forma lo mismo puede ser la parte superior de un sarcófago, parecido a los helénicos de perfil arquitectural, que la cubierta de una sepultura abierta en el suelo, como parecía indicarlo el terreno excavado debajo y el relieve que ostenta la caja pétrea en la cara exterior de la cabecera». Wattenberg, *Cerámicas indígenas*, 1963, p. 14, también señala su «forma tumbal».

[95] Olmos, «Notas conjeturales...», 1986, pp. 216-217, reconoce en este motivo la *interpretatio* celtibérica de las palmeras representadas en las monedas hispanocartaginesas, en concreto la serie XI del caballo parado con palmera, acuñada por los generales bárquidas tras la partida de Aníbal hacia

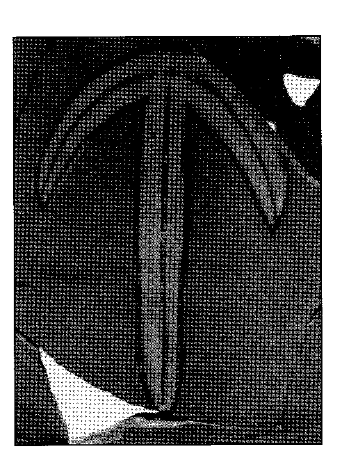


Fig. 20. Motivo ancoriforme pintado sobre una cerámica hallada en Numancia (foto S. Alfayé).

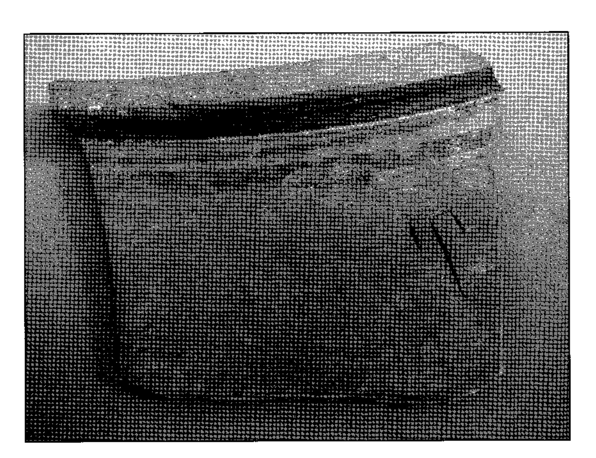


Fig. 21. Cerámica numantina con el signo "T" inciso. (Foto S. Alfayé).

cas [95], lo que implicaría considerar la «T» como un simple motivo decorativo carente de carga simbólica o religiosa, mientras que Romero las denomina «crecientes lunares», «áncoras», e incluso «árboles» [96].

Los tipos monetarios de seis cuadrantes (fig. 22) hallados en la provincia de Zaragoza [97] que presentan la leyenda latina BIL —lo que les vincula a la ceca de *Bilbilis*—, han sido interpretados por Mª P. García-Bellido como posibles representaciones de *Sucellus* [98]. El tipo del anverso es una cabeza masculina, cubierta con un gorro (o sombrero o casco liso de pequeños bordes), al que le cuelgan «lemniscos» o «ínfulas». En cuanto al reverso, se ha representado una figura masculina desnuda e itifálica que avanza hacia la izquierda, y que sostiene en su mano derecha un objeto de difícil interpretación que resulta determinante a la hora de identificar a la figura con una divinidad concreta, dado que es el único atributo que presenta. Para M. García y L. Lalana [99], el objeto podría ser un aspa, un reloj de arena, un escudo, un haz de rayos, la letra ibérica *KO*, un yunque o una herramienta de forja, y señalan que «las distintas combinaciones —objeto + figura desnuda viril— posibilitan que sean varias las deidades de estos cuadrantes: Saturno, Adonis, Dionisio, Júpiter, Vulcano, dios o héroe local; sin embargo, ninguno de estos grandes dioses sería aquí representado a la manera tradicional». De entre todas estas posibles identidades divinas, García y Lalana optan por Vulcano, que llevaría en su mano el martillo de herrero y que habría sido representado en el anverso con un casco, vinculando la elección de este dios como tipo de las monedas de Bilbilis a la importancia metalúrgica y minera de la ciudad en esa época [100].

M.ª Paz García-Bellido, en cambio, interpreta la figura del reverso como «un minero desnudo llevando una lámpara típicamente minera en la mano derecha, que además levanta en ademán de iluminar el camino», y señala como paralelos para este tipo los reversos de las monedas de *Ilipa* y *Celte*, en los que se habría representado a un hombre desnudo caminando hacia la derecha y llevando una pala sobre el hombro, y que han sido identificados como representaciones de mineros [101]. En cuanto a la cabeza del anverso, en su opinión podría tratarse de Vulcano, «pero ni el gorro es troncocónico ni aparecen tenazas que lo identifiquen»; o de Mercurio, «con petaso, elegido aquí como protector del comercio»; o quizá de *Sucellus*, «que tocado como Mercurio, lo cual está bien atestiguado, y representando las riquezas de la tierra, viene aquí a proteger y fomentar la minería (...) y cuya identificación en estas monedas conllevaría la presencia de un asentamiento de

Italia, entre el año 218 y el 206 a.C. Vid. también Romero, «Las cerámicas numantinas. Las cerámicas con decoración polícroma», *Arevacon*, 17, 1992, pp. 18-19.

[96] Romero, *Cerámicas polícromas*, 1976, p. 19, sigue a Wattenberg, *Cerámicas indígena*, 1963, p. 209, quien describía estas decoraciones como «medias lunas»; vid. Romero, 1976, pp. 20 y 23, para la interpretación de este signo como áncoras o árboles.

[97] Vid. García Garrido, M., y Lalana, L., «Acerca de una posible moneda inédita de *Bilbilis*», *Numisma*, 32, nº 177-179, 1982, pp. 65-68.

[98] García-Bellido, M.P., «Monedas mineras de *Bilbilis*», *Kalathos*, 5-6, 1985-1986, p. 155; y «Nuevos documentos sobre minería y agricultura romanas en Hispania», *AEspA*, 59, 1986, pp. 17-19, fig. 7.

[99] García y Lalana, «Acerca de...», 1982, pp. 65-68.

[100] García y Lalana, «Acerca de...», pp. 66-68. García y Bellido, «Monedas mineras», 1985-1986, pp. 158-159, también relaciona estos cuadrantes con el ambiente minero en torno a *Bilbilis*, considerándolas como una amonedación específica para uso en las minas.

[101] García-Bellido, «Monedas mineras», 1985-1986, p. 154, fig. 3-4; y p. 157, figs. 5-6 para los paralelos.

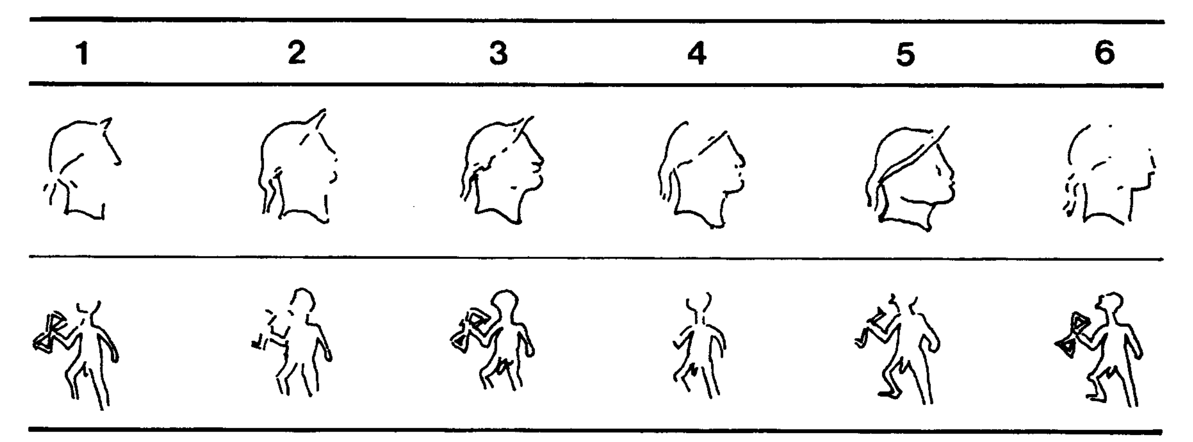


Fig. 22. Tipos monetarios de los seis cuadrantes con la leyenda latina *BIL* hallados en la provincia de Zaragoza. Los tipos de cabeza masculina del anverso han sido interpretados por M.P. García-Bellido como posibles representaciones de *Sucellus*. (Dibujo sg. García y Lalana, 1982).

galos en esa zona» [102]. Dado que la interpretación de García-Bellido de la cabeza del anverso como *Sucellus* se fundamenta en que este dios se representa en ocasiones, y como resultado de un proceso de *interpretatio*, con el petaso de Mercurio, y no puede afirmarse con seguridad que el gorro o casco representado lo sea, la identificación del tipo como una imagen del dios céltico resulta discutible. Parece más probable que el dios del anverso sea Vulcano, ya que la efigie de este dios es el tipo elegido en las amonedaciones de las zonas mineras del valle del Guadalquivir antes mencionadas [103], precisamente las que presentan un reverso muy parecido al de estos cuadrantes. Aunque no hay que descartar la posibilidad de que en el reverso de estas monedas se hubiera representado a una deidad local relacionada con la metalurgia, un «*Smith-god*» desnudo, itifálico y con el martillo de herrero en la mano, y en el anverso la cabeza de esa misma divinidad, que quizá fuera asociada a Vulcano.

OTRAS POSIBLES REPRESENTACIONES DE DIVINIDADES

Algunas imágenes del área celtibérica también han sido interpretadas por la historiografía como representaciones de divinidades indígenas, de las que se desconoce su nombre y cuyo carácter y funciones sólo pueden inferirse a través de los atributos con los que han sido representadas.

Las cabezas de La Almunia de Doña Godina (Zaragoza)

M. Medrano y Mª A. Díaz proponen interpretar dos cabezas de piedra empotradas en la pila bautismal románica de la ermita de Cabañas (La Almunia de Doña Godina, Zaragoza) como imágenes de divinidades célticas procedentes de algún yacimiento próximo, que habrían sido colocadas con posterioridad en la pila [104]. Una de las cabezas, la que muestra sus dientes triangulares (fig. 23) [105], podría corresponder a una divinidad infernal en opinión de estos autores, que señalan la similitud entre los dientes de esta cabeza y los que muestran esculturas célticas como la Tarasca de Noves y el monstruo antropófago de Linsdorf [106]. En cuanto a la segunda cabeza (fig. 24), se trata de un rostro humano con la boca entreabierta que está muy deteriorado como resultado de una fractura antigua que ha destrozado parte del ojo [107]. Medrano y Díaz

[102] García-Bellido, «Monedas mineras», 1985-1986, p. 154; «Nuevos documentos...», 1986, p. 18. Marco, «*Signa deorum*», *e.p.*, está de acuerdo con la identificación propuesta por García-Bellido.

[103] García-Bellido, M.P., «Moneda y territorio: la realidad y su imagen», *AEspA*, 68, 1995, p. 142, fig. 10a.

[104] Medrano, M., y Díaz, M.A., «Novedades acerca de las ciudades celtas de *Contrebia Belaisca* y *Nertobriga*», *Salduie*, 1, 2000, pp. 172-174, figs. 1-4; y *Nertobriga. (La ciudad perdida)*, La Almunia de Doña Godina 2000, pp. 13-17, figs. 8-10.

[105] Se trata de la cabeza nº 1 de Medrano y Díaz, «Novedades», 2000, pp. 172-173, figs. 1y 2, que mide 13 cm. de alto por 12 cm. de anchura, y representa un rostro con prominente barbilla, la boca completamente abierta enseñando dos hileras de dientes, labios carnosos, ojos redondos y nariz pequeña y recta.

[106] Las esculturas de Noves y Linsdorf han sido datadas en el siglo III a.C. por Megaw, R., y Megaw, V., *Celtic Art*, 1989, pp. 170-171.

[107] Esta cabeza, que recibe el número 2 en los trabajos de Medrano y Díaz, mide 11 cm. de altura por 13 cm. de anchura, y la parte conservada sólo llega hasta los ojos, no pudiendo determinarse si es que la escultura originaria era así, o es que la parte de la frente quedó destrozada al empotrar la pieza en la pila bautismal.

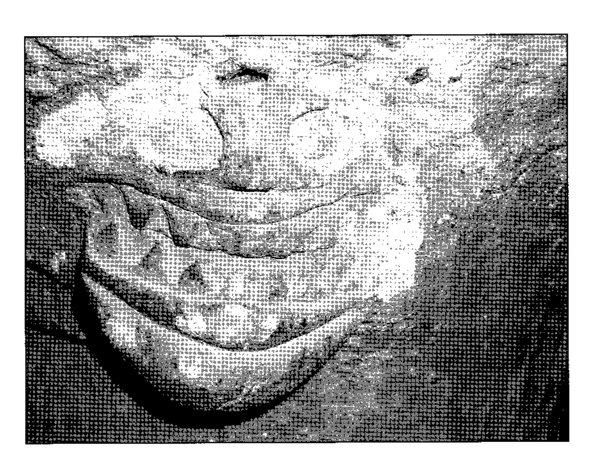


Fig. 23. Cabeza de piedra empotrada en la pila bautismal de la ermita de Nuestra Sra. de Cabañas, La Almunia de Doña Godina (Zaragoza). (Foto S. Alfayé).

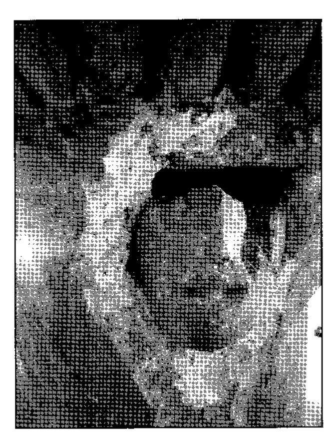


Fig. 24. Fotografía de la otra cabeza empotrada en la pila bautismal de la ermita de Cabañas. (Foto S. Alfayé).

relacionan esta cabeza con la diosa germana *Nerthus,* «lo cual sería muy conveniente por la coincidencia del nombre de la ciudad» [108], *Nertobriga*, población celtíbero-romana que se ubica en las proximidades de la ermita de Cabañas. Sin embargo, dichos autores no han tenido en cuenta que *Nerthus* es una diosa germana atestiguada únicamente en Tácito, *Germania*, 40, y de la que no se tiene constancia epigráfica ni iconográfica en la Península Ibérica, por lo que esta identificación es, cuando menos, poco probable. Además, teniendo en cuenta la ausencia de elementos iconográficos definitivos que permitan fechar las esculturas en época antigua y el hecho de que se desconozca su procedencia (su relación con los yacimientos celtibérico-romanos del entorno es sólo una hipótesis por demostrar), considero que hay que valorar con suma cautela su identificación como representaciones divinas celtibéricas, no descartando que pudieran tratarse de canecillos románicos, empotrados en la pila bautismal con posterioridad [109].

El «dios-árbol» de Arcobriga

Como resultado de la relectura iconográfica de una pieza cerámica procedente de *Arcobriga* (Monreal de Ariza, Zaragoza) [110], F. Marco propone la identificación de la figura representada frontalmente dentro de una estructura arquitectónica, y de cuya cabeza surge una rama de árbol (fig. 25), como la imagen de un «dios-árbol» [111]. Esta imagen divina formaría parte de una escena que encuentra paralelos en un vaso ritual de Sains-du-Nord (Francia) [112], en el que también se habría representado a una deidad —en este caso Mercurio— dentro de una edificio cultual, y acompañado por un gallo y una serpiente cornuda, animales que aparecen asimismo en el vaso de *Arcobriga* (fig. 26). Esta similitud iconográfica permite a Marco plantear la hipótesis de que la imagen celtibérica pudiera representar al dios Mercurio, aunque también sugiere otras posibles identidades para esta figura divina,

[108] Medrano y Díaz, «Novedades», 2000, pp. 173-174.

[109] En realidad las cabezas no se incrustaron *en* la pila románica, sino en la pilastra sobre la que ésta se sostiene, cuya cronología parece más tardía. En mi opinión, fue en el momento en el que se fijó la pila a la columna utilizando gran cantidad de cal cuando las cabezas se amortizaron como elemento decorativo, y de hecho ambas esculturas están recubiertas y fijadas a la pilastra por esa misma cal, tal y como ha dejado al descubierto la reciente y vandálica acción de repiqueteado llevada a cabo en torno a las cabezas, como se aprecia en las figuras 23 y 24.

[110] Se trata de un vaso de aproximadamente 20 cm. de diámetro en la boca por 15 cm. de altura, en el que se ha pintado una composición que presenta dos escenas idénticas a ambos lados: dentro de una estructura arquitectónica formada por dos grandes columnas con basas y capiteles, cubierta abovedada y remate de un tímpano triangular, se ha representado una figura estante, vestida con una especie de *sagum*, de cuya cabeza surge un árbol. En torno a estos elementos centrales aparecen otros motivos, duplicados en una simetría casi perfecta: cuatro hojas de hiedra, que cuelgan de los capiteles, dos serpientes cornudas y dos gallos afrontados en la parte inferior. Aguilera y Gamboa, E., *El Alto Jalón*, Madrid 1909, pp. 123-129, interpretaba la escena como representación de Baal Thamar, el dios-palmera fenicio. Marco, «Iconografía y religión celtibérica: reflexiones sobre un vaso de *Arcóobriga*», *Homenatge a Miquel Tarradell*, Barcelona 1993, pp. 537-552, fecha la pieza en el siglo I d.C. en relación con la cronología del yacimiento de «Cerro Villar», donde se emplaza *Arcobriga*.

[111] Marco, «Hispano-Celtic Gods», 2002, p. 133; y especialmente, «*Signa deorum*», *e.p.*

[112] Van Andringa, W., «Le vase de Sains-du-Nord et le culte de l'*imago* dans les sanctuaires gallo-romains», en Idem, (ed.), *Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine*, Paris 2000, pp. 27-44, figs. 1-3.

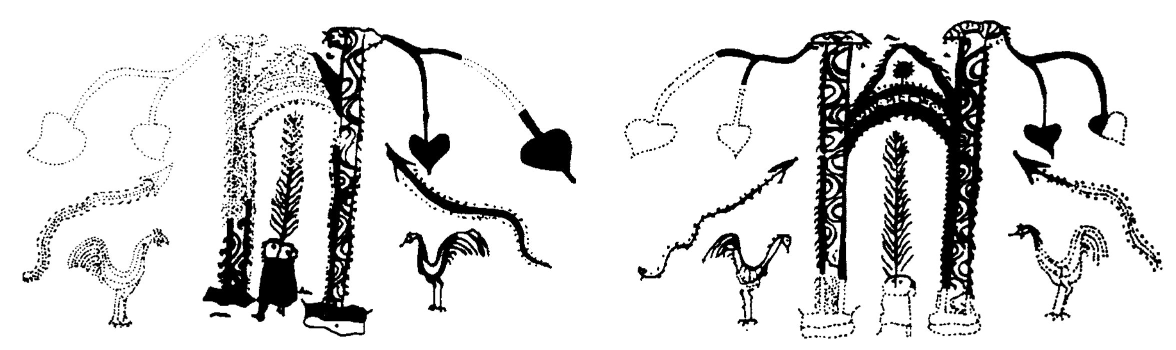


Fig. 25. Escena pintada en un vaso cerámico procedente de *Arcobriga*, Monreal de Ariza, Zaragoza (sg. Aguilera y Gamboa, 1909).

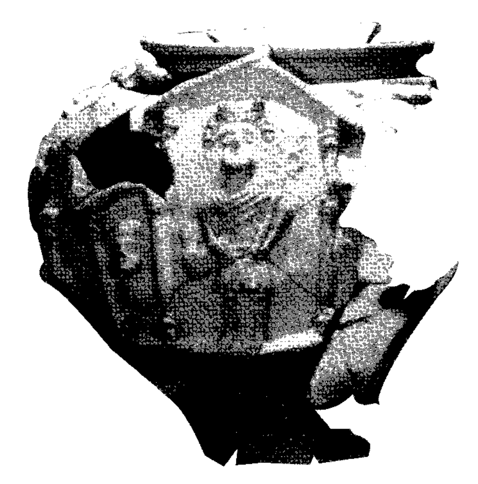


Fig. 26. Vaso ritual procedente de Sains-du-Nord (Francia) en el que se ha representado a Mercurio dentro de un templo galo-romano (sg. Van Andringa, 2000).

como el dios *Arco*, «teórico patrono de la ciudad», *Lug*, o incluso *Drusuna*, todos ellos teónimos documentados en el área celtibérica. E incluso propone que pueda tratarse de «la expresión iconográfica de un proceso característico de los sistemas religiosos célticos: el de la individuación del espacio sagrado, del *nemeton*», proceso atestiguado epigráficamente en *Celtiberia*, Galia o Britania [113]. En cualquier caso, para Marco «el nombre de la deidad representada no es la cuestión más importante», incidiendo en que se trata de «una personalidad divina de características funcionales similares a las Mercurio galorromano» [114].

Otra reciente interpretación de este vaso es la propuesta por C. Sterckx [115], para quien se trata de la imagen del dios *Sucellus* representado bajo la puerta de acceso al Otro Mundo acogiendo las almas de los difuntos, lectura iconográfica hipotética en exceso [116].

La diosa local velificante de Numancia

Sobre una gran tinaja procedente de Numancia [117] fechada en el siglo I a.C., se ha representado a una mujer que sostiene con las dos manos las puntas de un velo triangular con el que se está cubriendo la cabeza (fig. 27), imagen que ha sido interpretada como una diosa [118]. El carácter divino de la figura vendría indicado por los elementos que la acompañan, dos hipocampos afrontados [119], y por la propia singularidad de la imagen, dado lo inusual de la temática femenina en la cerámica numan-

[113] Sobre este aspecto, vid. Marco, «La individuación del espacio sagrado. Testimonios cultuales en el Noroeste hispánico», en Mayer, M., y Gómez Pallarés, J., (eds.), *Religio deorum*, Sabadell 1993, pp. 317-324; «*Nemedus Augustus*», *Aurea Saecula. Studia Paleohispanica et Indogermanica J. Untermann ab amicis hispanicis oblata*, Barcelona 1993, pp. 165-178.

[114] Marco, «*Signa deorum*», *e.p.*

[115] Sterckx, C., *Des dieux et des oiseaux. Réflexions sur l'ornithomorphisme de quelques dieux celtes*, Bruxelles 2000, p. 13.

[116] Una critíca a esta lectura en Marco, «*Signa deorum*», *e.p.*

[117] Wattenberg, *Cerámica numantina*, 1963, nº 1294, lam. XV, pp. 211-212; Romero, *Cerámicas polícromas*, nº 21, fig. 5, lam. III, p. 22. Esta pieza se conserva en el Museo Numantino, con el número de inventario 2020-2021.

[118] Salinas, M., «La religión de los celtíberos», 1984-1985, p. 85; Id., «El toro, los peces y la serpiente: algunas reflexiones sobre iconografía y la religión de los celtíberos en su contexto histórico», en Mangas, J., y Alvar, J., *Homenaje al Profesor J.M. Blázquez*, II, 1994, pp. 512-513. Olmos, «Notas conjeturales», 1986, pp. 218-221; Sopeña, *Dioses*, 1987, p. 125, lam. X.

[119] Olmos, «Notas conjeturales», 1986, pp. 218-221; Sopeña, *Dioses*, 1987, p. 125, n. 44., y *Etica y ritual*, 1995, pp. 138-139 y 224-228, para el que los hipocampos «son mediadores entre los hombres y la divinidad en virtud de su ser mixto». Salinas, «El toro, los peces y...», 1994, p. 513, también otorga un carácter trascendente, mediador o heroificador a los hipocampos representados en este vaso.

Para Olmos, «Notas conjeturales», 1986, p. 219, n. 19, el hecho de que la figura lleve un cinturón ancho también evidencia su *status* divino.



Fig. 27. Escena pintada sobre una cerámica numantina, en la que se ha representado a una figura femenina que sostiene el velo con las dos manos, acompañada de dos hipocampos afrontados (sg. Wattenberg, 1963).

tina [120]. En cuanto al carácter de esta probable deidad, para Olmos, que define esta escena como la «*anakalypsis* de una diosa local velificante», se trata de la *interpretatio* iconográfica indígena del motivo de tradición helenística «de la mujer —una diosa, una ninfa del mar, acaso una simple mortal— que cabalga a lomos de un animal marino —un delfín o un hipocampo— y cuyo velo henchido por las auras, se transforma en vela lo que hace aún más ligera su navegación» [121]. Salinas, al igual que Olmos, también relaciona esta pieza con modelos helenísticos [122], aunque ciertos rasgos iconográficos —como su tocado [123]— encuentran paralelos en las representaciones prerromanas peninsulares.

En relación con esta imagen hay que señalar la existencia de una pequeña escultura realizada en arcilla policromada y procedente de Numancia (fig. 28), a la que también se ha atribuido una identidad divina [124], y que representa a una mujer vestida con

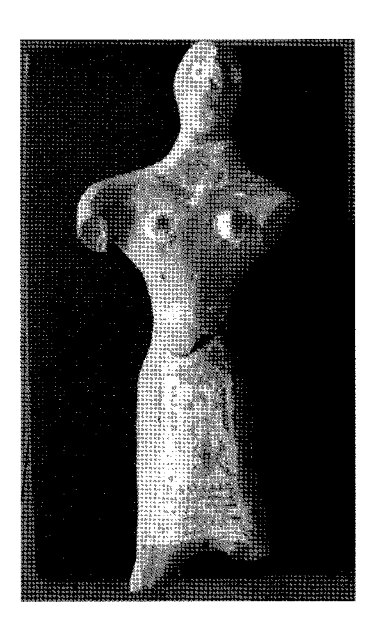


Fig. 28. Figurilla de terracota polícroma hallada en Numancia, que representa a una mujer vestida con falda larga, delantal y un collar de triple vuelta. (Foto S. Alfayé).

[120] A diferencia de lo que sucede en el mundo ibérico; vid. Romero, *Cerámicas polícromas*, 1976, pp. 146-147, nº 21, nº 346 (el carácter femenino de las figuras de esta pieza sólo es defendido por Romero), y nº 441. Además, considero que el propio hecho de que la figura haya sido representada desnuda confiere un carácter no realista a esta imagen, acercándola al ámbito de lo divino.

[121] Olmos, «Notas conjeturales», 1986, p. 219, n. 20, interpreta el gesto como una «desvelación»: «No puede generalizarse el significado de un gesto abstrayéndolo de una situación concreta. En el caso de nuestra representación numantina su sentido parece doble: con un significado de mostración, pues la figura aparece frontal; pero también la función de agarrarse el manto como «vela», deriva aquí seguramente de una simple adaptación del motivo romano-helenístico de las Nereidas.»

[122] Olmos, «Notas conjeturales», 1986, pp. 219-221; Salinas, «El toro, los peces y....», 1994, p. 512, para quien esta imagen «bien sea la representación de un mito clásico (diosa, ninfa o nereida) realizada toscamente por un artesano indígena, o bien la adaptación de un tema helenístico a la representación de un mito o creencia celtibéricos, lo que este vaso numantino muestra es la penetración en la religión y en la cultura indígena de elementos de la religión clásica.»

[123] Para Romero, *Cerámicas polícromas*, 1976, nº 441, fig. 43, lám. XVI, p. 77, los trazos negros sobre la frente y la nuca de una pequeña escultura femenina de arcilla no representarían el cabello sino un velo o mantillo similar al que lleva esta figura pintada, un tocado cónico que, según Romero, p. 147, «vemos reflejado con ligeras variantes en pinturas y figuras ibéricas, y al que hace referencia Estrabón (III.4.7.) recogiéndolo de Artemidoro.»

[124] Salinas, «La religión de los celtíberos», 1984-1985, pp. 84-85; Lorrio, *Celtíberos*, 1997, p. 330.

falda larga, delantal, un collar de triple vuelta y un tocado cónico [125]. Es difícil determinar si se trata de una escultura que representa a una diosa, o bien de un exvoto [126] o de un juguete [127] —esto último lo menos probable dada la calidad de su factura—, ya que se desconoce el contexto arqueológico en el que fue hallada [128].

CONCLUSIONES

El tópico historiográfico de la ausencia de representaciones divinas en *Celtiberia* parece confirmarse tras la revisión iconográfica planteada en este artículo. Tras lo expuesto, considero que las supuestas imágenes de *Cernunnos* no serían en realidad representaciones de ese dios, cuya presencia no estaría atestiguada ni epigráfica ni iconográficamente en *Celtiberia* [129]. En cuanto a *Epona*, contamos con inscripciones votivas que documentan el culto a esta divinidad en el área celtibérica, pero tras el análisis de las tradicionalmente consideradas imágenes de la diosa, puede afirmarse que no existe, hasta el momento, ninguna representación de *Epona* en esta zona. La identificación de *Sucellus* y de su martillo con ciertos motivos decorativos realizados sobre materiales de Numancia resulta problemática dada la falta de unanimidad en la historiografía acerca de la interpretación de esas imágenes (cabeza cubierta con piel de animal, símbolo «T»), al igual que sucede con su hipotética representación como tipo monetario en seis cuadrantes procedentes de la ceca de *Bilbilis*. La difícil datación de las cabezas de piedra empotradas en la pila bautismal de la ermita románica de Cabañas obliga a ser prudentes en su interpretación como imágenes de dioses celtibéricos, descartando la identificación de una de ellas con la diosa germana *Nerthus*.

La iconografía divina en *Celtiberia* se limitaría, por tanto, a dos posibles representaciones rupestres de *Lugus* en Peñalba de Villastar, lo que implica aceptar que estos grabados son contemporáneos de las inscripciones realizadas entre los siglos I a.C.-I d.C., con las reservas que ello conlleva; y a la efigie de *Silbis*, divinidad local representada sobre monedas de *Turiaso*, cuyos rasgos clásicos son resultado de un proceso de *interpretatio*. A estas imágenes habría que sumar la del dios indígena —sea cual sea su nombre— pintado sobre un vaso de *Arcobriga* datado en el siglo I d.C. Y quizás tengan también carácter divino las representaciones femeninas sobre cerámica numantina, que habría que fechar en el siglo I a.C. En cuanto a la iconografía monetal, ciertamente es posible su relación con la esfera divina como ya planteaba Salinas [130], pero dada la complejidad de su interpretación, su estudio excede el propósito de este trabajo [131].

---

[125] Esta pieza está depositada en el Museo Numantino, y su número de inventario es el 6124. VV.AA., *Numancia*, 1912, lám. LI; Wattenberg, *Cerámica indígena*, 1963, nº 455, tabla XVII, pp. 42 y 170, fot. XII, 2: «figura femenina de barro rojo abrillantado, con decoración ocre y blanco. Lleva un delantal blanco sujeto por una faja y se recoge en la parte inferior a modo de taparrabos adornado con flecos. En el cuello triple línea de collar intercalado con dos franjas blancas. Los ojos van pintados en blanco. Expresa infantilmente su sexo. Presenta en la cabeza una pequeña fractura que hace suponer que llevase un gorro cónico. En la parte posterior el pelo se recoge en cola de milano, con una franja horizontal de la que penden los cabellos sueltos, a modo de flecos, los cuales están simplemente pintados.» Sus dimensiones son 16 cm. de altura, 2 cm. de anchura de los hombros, y 6 cm. de anchura de la cintura.

[126] VV.AA., *Numancia*, 1912, pp. 36-37, y Mélida, J. R., *Excursión a Numancia pasando por Soria*, Madrid 1922, pp. 120 y 274 y 276, consideran que todas las figurillas halladas en Numancia son piezas votivas, versiones en arcilla de los bronces de los santuarios ibéricos. También las interpretan como exvotos Blázquez, *Religiones prerromanas*, 1983, pp. 228-229; Marco, «La religión de los celtíberos», 1986, p. 68; y Sopeña, *Dioses*, 1987, p. 56. En este sentido, Marco, «Religiosidad ibérica...», 1983-1984, p. 91, también identifica como exvoto una figura femenina hallada en el poblado ibérico de Alloza (Teruel).

[127] VV.AA., *Numancia*, 1912, p. 36, interpretaban como «juguetillos» las figuras de barro de factura tosca halladas en Numancia. Galán, J.M., «Naturaleza y cultura en el mundo celtibérico», *Kalathos*, 9-10, 1989-1990, pp. 188-199, considera que son juguetes todas las figuras de arcilla halladas en contexto doméstico. En esta línea, vid. Alonso, P., y Benito, J.E., «Figuras zoomorfas de barro en la Edad del Hierro en la Meseta Norte», *Zephyrus*, XLIV-XLV, 1991-1992, pp. 525-536.

[128] La dificultad para precisar el carácter de esta pieza se inscribe en una problemática más amplia que engloba a todas las figurillas de terracota halladas en yacimientos peninsulares, de las que resulta complicado determinar su funcionalidad. Vid. Galán, «Naturaleza y cultura», 1989-1990, pp. 181-187; Alonso y Benito, «Figuras zoomorfas», 1991-1192, pp. 525-536; Almagro y Lorrio, «Representaciones humanas», 1992, pp. 429-432; Sanz, *Los Vacceos*, 1997, pp. 336-339; Garcés, I., «Terracotas femeninas de aspecto ibérico en Cataluña y Aragón», *Pyrenae*, 24, 1993, pp. 207-226; Sopeña, *Ética y ritual*, 1995, pp. 67-68.

[129] Vid. Marco, «La religión indígena...», 1994, p. 333.

[130] Salinas, «El toro, los peces y...», 1994, p. 516: «podemos preguntarnos razonablemente si en el caso de los celtíberos la iconografía monetal no tiene también algo que ver con la esfera religiosa».

[131] Por mencionar solamente algunas lecturas, la cabeza masculina representada en el anverso de las emisiones monetales de *Celtiberia* se ha identificado con Hércules hispano, y también con un dios indígena de nombre desconocido, que para Salinas podría tener un carácter anual y vegetal. Olmos, R., «Usos de la moneda en la *Hispania* prerromana y problemas de lectura iconográfica», *AnejosAEspA*, 14, 1995, pp. 41-52, ha relacionado los tipos de los anversos de las monedas peninsulares con mitos fundacionales. Para Almagro, M., «La moneda hispánica con jinete y cabeza varonil: ¿tradición indígena o creación romana?», *Zephyrus*, 48, 1995, pp. 235-266, «si la cabeza varonil del anverso parece corresponder a la divinidad de la ciudad que acuña o a su héroe fundador, el jinete del reverso debe considerarse un *heros equitans* hispánico relacionado con dicha divinidad.»

Esta escasez de representaciones divinas contrasta con lo que sucede en áreas de la Céltica como Galia o Britania, donde a partir de la llegada de Roma son abundantes las imágenes de dioses indígenas [132]. Tampoco se conocen en *Celtiberia*, a diferencia de lo que sucede en otras provincias de la parte occidental del Imperio, paredras divinas celtíbero-romanas que evidencien visualmente fenómenos de sincretismo religioso que, en cambio, sí están documentados a través de la teonimia. Sería interesante ahondar en las causas de este vacío iconográfico, que en mi opinión no hay que atribuir exclusivamente a «la repugnancia hacia la plasmación icónica de la divinidad» [133] entre los celtíberos —rasgo por otro lado característico de todas las poblaciones célticas antes de la irrupción de Roma—, sino también a un proceso de conquista y romanización determinado que podría explicar las diferencias existentes entre la escasa iconografía divina indígena de la *Hispania* indoeuropea y la atestiguada en otras zonas de la Céltica europea [134]. Por último, considero interesante señalar el hecho de que las únicas representaciones divinas atestiguadas con seguridad en *Celtiberia* fueron realizadas en un período que abarca los siglos I a.C. y I d.C., es decir, cuando la presencia romana en esta zona es ya una constante, lo que parece evidenciar que la aparición de imágenes divinas en este momento está vinculada y/o es consecuencia de la influencia de la concepción y del quehacer artístico romano para con lo divino, como sucede en otras partes de la Céltica [135]. Y por ello, quizá debamos empezar a valorarlas como las imágenes divinas de un sistema religioso al que ya podríamos denominar «celtibérico-romano».

Véase una síntesis sobre iconografía divina y tipos monetarios en *Celtiberia* en García-Bellido y Blázquez, *Diccionario de cecas y pueblos*, vol. I, 2001, pp. 62-69. Entre diversos ejemplos, destaca la propuesta de ambas autoras de interpretar el tipo del anverso de una moneda de *Turiaso*, en el que se ha representado a una mujer desnuda a caballo, acompañada de creciente y astro, como una imagen de la diosa *Epona*, iconografía que encontraría paralelos en tipos monetales galos; vid. *Eadem*, *Diccionario*, vol. I, 2001, p. 66; y vol. 2, pp. 374 y 376-377, núms. 11 y 13. Más recientemente, Abascal, J.M., «Téseras y monedas. Iconografía zoomorfa y formas jurídicas de la *Celtiberia*», *Paleohispanica*, 2, 2002, pp. 9-35, señala que «las monedas indígenas de la Citerior norte no costera, caracterizadas por el retrato masculino en el anverso y el jinete en el reverso, presentan asociaciones iconográficas que repiten los mismos modelos que aparecen en las téseras. Estas imágenes zoomorfas aparecen con frecuencia caracterizando al retrato masculino del anverso, y deberían ser evidencia de la identidad divina de esas figuras, con lo que la *Celtiberia* se habría limitado a importar un modelo monetario común en toda la cuenca mediterránea, pero lo habría adaptado a su propio panteón, prescindiendo de la presencia habitual del Hércules-Melkart que domina el panorama costero y que es ajena culturalmente a este territorio. Esa adaptación del modelo habría dado entrada en el repertorio monetario a las divinidades del panteón céltico peninsular, de modo que los retratos masculinos del anverso serían las imágenes de los dioses cuyo nombre desconocemos, aunque podamos suponer que entre ellos figura *Lug* como divinidad pancéltica» (p. 30).

[132] Sobre la iconografía divina de estas poblaciones, vid., entre otros, Esperandieu, E., *Recueil Général des bas-reliefs , statues et bustes de la Gaule Romaine*, Paris 1907-1955; Ross, *Pagan Celtic Britain*, 1967; Kahil y Augé (dirs.), *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques*, 1981; De Vries, *La religion des Celtes*, 1984; Green, M., *The Gods of the Celts*, Gloucester-New Jersey 1986; Id., *Symbol and Image* , London-New York 1989; Id., *Dictionary of Celtic Myth and Legend*, London 1992; Hatt, J.-J., *Mythes et Dieux de la Gaule. 1. Les grandes divinités masculines*, Paris 1989; Burnand, Y., y Lavagne, H., (dirs.), *Signa deourm. L´iconographie divine en Gaule romaine*, Paris 1999.

[133] Expresión de Marco, «La religión de los celtíberos», 1987, p. 59.

[134] Como ya ha señalado Marco, «Hispano-Celtic Gods», 2002, p. 133: «This scarcity of divine iconography among the Hispanic Celts contrasts nevertheless with the relatively more abundant iconography in Gaul, and points to different forms in the Romanisation process in both areas.» Como ejemplo, resulta sorprendente que pese a que existe constancia epigráfica del culto a *Epona* y, sobre todo, a las *Matres* en el área celtibérica, no exista sin embargo ninguna representación de estas deidades, lo que contrasta con la abundancia de imágenes de estas diosas en otras áreas de la Céltica, y debe ser interpretado como un fenómeno no casual.

[135] En este sentido, vid. Goudineau, C., «Les Gaulois ontils représenté leurs dieux. Le problème de la statuaire protohistorique», en *Regard sur la Gaule*, Paris 1998, pp. 117-124, quien señala que «le sac de Delphes et l'episode de Brennus se placent à la fin du III siècle, le récit de César en 52. C'est entre ces deux dates que les Celtes, et particulièrement les Gaulois, sont passés d'une conception "mentale" de la divinité à une conception "anthropomorphique". Ou, plus exactement, que s´est branchée sur le "fonds théologique savant" une mise en images qui correspondait aux pratiques des civilisations gréco-romaines de mieux en mieux connues, de plus en plus fréquentées.» King, A., «The Emergence of Romano-Celtic Religion», en Blagg, T., y Millet, M, (eds.), *The Early Roman Empire in the West*, Oxford 1990, pp. 229-232, también relaciona la aparición de imágenes divinas antropomorfas con la influencia de la cultura griega en el ámbito galo, y con la de Roma en *Britannia*.